MONATSHEFTE

FÜR

MUSIK-GESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN

VON DER

GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG

34. JAHRGANG.

1902.

REDIGIERT

VON

ROBERT EITNER.



LEIPZIG,
BREITKOPF & HÄRTEL.

Nettopreis des Jahrganges 9 Mark.

Inhaltsverzeichnis.

Gesellschaft für Musikforschung.

Mitgliederverzeichnis.

J. Angerstein, Rostock.
Dr. Wilh. Bäumker, Pfarrer, Rurich.
H. Benrath, Redakteur, Hamburg.
Lionel Benson, Esq., London.
Rich. Bertling, Dresden.
Rev. H. Bewerunge, Maynooth (Irland).
Grofsherzogl. Hofbibliothek in Darmstadt.
Stadtbibliothek in Frankfurt a. M.
Universitäts-Bibl. in Heidelberg.
Universitäts-Bibl. in Innsbruck (Tirol).
Universitäts-Bibl. in Strafsburg.
Fürstl. Stolbergische Bibliothek in Wernigerode.
Ed. Birnbaum, Oberkantor, Königsberg i. Pr.
Dr. Peter Boecker, Pfarrer in Aachen.
Prof. Dr. E. Bohn, Breslau.
P. Bohn in Trier.
R. Bornewasser, Aachen.
Dr. W. Braune, Prof., Heidelberg.
Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Henry Davey, Brighton.
Dr. Alfr. Dörffel, Leipzig.
Dr. Herm. Eichborn, Assessor a. D., Gries.
Prof. Eickhoff in Wandsbeck.
Ende, Heinrich vom, Köln.
Dr. Hugo Goldschmidt, Berlin.
Dr. Franz Xaver Haberl, Regensburg.
S. A. E. Hagen, Kopenhagen.
Dr. Angul Hammerich, Kopenhagen.
Dr. med. R. Hartmann, Lobeda.
Dr. Haym in Elberfeld.
Dr. Richard Hohenemser, Frankfurt a. M.
Dr. O. Hostinsky, Prag.
Prof. W. P. H. Jansen in Voorhout.
Dr. R. Kade in Dresden.
Kirchenchor an St. Marien in Zwickau.
Prof. Dr. H. A. Köstlin, Darmstadt.
Oswald Koller, Prof. in Wien.
O. Kornmüller, Prior, Kl. Metten.
Dr. Richard Kralik, Wien.
Alex. Kraus, Baron, Florenz.
Prof. Emil Krause, Hamburg.
Dr. Theod. Kroyer, München.
Leo Liepmannssohn, Berlin.
Frhr. R. von Liliencron, Excell., Schleswig.
G. S. L. Löhr, Esq. Southsea (England).
Karl Lüstner, Wiesbaden.
Georg Maske, Oppeln.
Rev. J. R. Milne in Norwich.
Freiin Therese von Miltitz, Bonn.
Anna Morsch, Berlin.
Dr. W. Nagel, Darmstadt.
Prof. Fr. Niecks, Edinburgh.
F. Curtius Nohl, Duisburg.
G. Odencrants, Vice Häradshöfdingen. Kalmar (Schweden).
Johann Oswald, Temesvar.
M. Paul Pannier, Lille.
Paulus Museum in Worms.
Karl Paufs, Duisburg.
Bischöfl. Proskesche Bibl. in Regensburg.
Prof. Ad. Prosniz, Wien.
Dr. Arth. Prüfer, Leipzig.
A. Reinbrecht in Verden.
Bernhardt Friedrich Richter in Leipzig.
Dr. Hugo Riemann, Leipzig.
L. Riemann, Essen.
Paul Runge, Colmar i. Els.
D. F. Scheurleer im Haag.
Rich. Schumacher, Hermsdorf (Mark).
F. Schweikert, Karlsruhe (Baden).
Prof. Jos. Sittard, Hamburg.
Dr. Hans Sommer, Prof., Braunschweig.
Wm. Barclay Squire, Esq., London.
Reinhold Starke, Oberorg. u. Direktor Breslau.
Prof. C. Stiehl, Lübeck.
Wilhelm Tappert, Berlin.
Joaq. de Vasconcellos, Porto (Portugal).
Martin Vogeleis, Pfarrer, Behlenheim (Elsafs).
G. Voigt, Halle.
Dr. Frz. Waldner, Innsbruck.
K. Walter, Seminarlehrer, Montabaur.
Wilh. Weber, Augsburg.
Ernst von Werra, Chordir., Konstanz i. B.
Prof. Dr. F. Zelle, Berlin, Rektor.

Rob. Eitner in Templin (U./M.), Sekretär und Kassierer der Gesellschaft.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XXXIV. Jahrg. 1902.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 1.

Musikbibliographisches aus Frankfurt a. M.

Von Caroline Valentin.

(Fortsetzung.)

II. Druckwerke.

Es ist in der Geschichte der Buchdruckerkunst eine oft hervorgehobene Thatsache, dass das so nahe bei Mainz gelegene Frankfurt in den ersten achtzig Jahren nach der grofsen Erfindung nur vorübergehend Druckereien aufzuweisen hatte. Für diesen Mangel tritt einigermafsen ausgleichend der Umstand ein, dass schon sehr frühe und wahrscheinlich nach der zeitweiligen Verlegung der Fust-Schöffer'schen Offizin von Mainz nach Frankfurt 1462, ein Handel mit gedruckten Büchern zur Zeit der Messen begann, wie er für Handschriften schon aus weit älterer Zeit überliefert ist.*) Daraus entwickelte sich ein die deutschen und ausländischen Erzeugnisse umfassender Buchhandel, der seine höchste Blüte im sechszehnten Jahrhundert erreichte, aber später durch die Einwirkung ungünstiger Verhältnisse allmählich für Frankfurt verloren ging. In diesem Buchhandel waren auch die Werke mit musikalischem Inhalt bis zum achtzehnten Jahrhundert inbegriffen. Erst dann tritt der Musikhandel selbständig auf.

Die Herstellung der musikalischen Notation auf technischem

*) Nach *Wattenbach*, Das Schriftwesen des Mittelalters, soll Gerhard Groote, der Begründer der Bruderschaft vom gemeinsamen Leben 1340—84, seine Bücher vorzugsweise in Frankfurt gekauft haben.

Wege bot besondere Schwierigkeiten, da, wie *Chrysander* treffend ausführt, *sie durch ihre feststehenden Zeitwerte Schrift, durch ihre anschauliche Darstellung der Tonhöhe Bild ist.**) Im Zusammenhang mit der Entwicklung der Musik sehen wir von der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts an, als der alleinige Gebrauch der Handschrift aufgehört hatte, eine Reihe von technischen Verfahren sich herausbilden, die teils nebeneinander bestehen, teils aufeinander folgen, wieder verschwinden oder erneuert und verbessert werden. Es sind folgende: der Notendruck in seinen verschiedenen Arten, der Holzschnitt, der Kupferstich und Metallplattendruck, endlich die Lithographie und der Schnellpressendruck im neunzehnten Jahrhundert. In umfassender Weise sind die so verschiedenen Phasen in der Studie von *Dr. H. Riemann*, *Notenschrift und Notendruck, Beigabe zu der Röder'schen Festschrift 1896*, zusammengestellt. Für unsere Betrachtung der *ersten Stadien des Notendrucks an den in Frankfurt befindlichen Werken* ist aufser dieser und andern an besonderer Stelle zu erwähnenden Schriften, besonders *der Catalogus Missalis Ritus Latini von W. H. S. Weale, London 1886*, zu nennen. (Mit Angabe der Fol.-S., der Bibliotheken und Bibliographie.) Er zählt dreifsig auf der Frankfurter Stadtbibliothek befindliche Missaldrucke auf. Davon muss die Angabe des Schöffer'schen Missals von 1483 als irrtümlich angesehen werden; zwei Gradualdrucke und zwei liturgische Gesangbücher sind hinzuzufügen. In den einundzwanzig Missaldrucken aus der Zeit von 1480—1520, auf die wir zunächst eingehen wollen, stellen sich neben dem Typendoppeldruck auch seine Vorstufen in vier Arten dar: dem freigelassenen Raum für Linien und Noten, den in Stücken verschiedener Gröfse gedruckten Linien, den Linien in Metallschnitt, den rastrierten Linien.

Das älteste Werk, ein *Missale Moguntinense*, stammt aus dem Leonhardsstift und gehört der Epoche an, in welcher der Notendruck bereits erfunden war.**) Seinen Typen nach ist es als Peter Schöffer-

*) Abrifs einer Geschichte des Musikdrucks vom 15.—19. Jahrhundert, Allgemeine Musik-Zeitung, Leipzig 1879.

**) Nach P. *Raphael Molitor*, Die Nach-Tridentinische Choralreform, wurde der erste Typendoppeldruck mit Nota quadrata, bei einem Missale Romanum, gedruckt von dem Deutschen Ulrich Han aus Ingolstadt, 1476 in Rom angewandt (Magliabechiana zu Florenz). Mit deutscher Choralnote wurde, nach *Dr. H. R.*, das rste Werk am 8. Nov. 1481 durch Jörg Reyser in Augsburg gedruckt, es ist ein Missale Herbipolense (Historisches Museum zu Würzburg).

scher Druck 1480/82 bezeichnet. (Gröſse 230/350 mm, Fol.-S. 302, T.-Z. 37, N.-Z. 13 ohne Titelblatt und Kolophon.) Das prächtige in Rot- und Schwarzdruck ausgeführte Missale erinnert an den Rorbachschen Band. In dem 12 Fol.-S. umfassenden, auf den Kalender folgenden, zweispaltigen Ordinarium Missae sind die Intonationen des Kyrie, Gloria und Symbolum enthalten, die auf roten in Stücken von 40—60 mm langen und 11 mm breiten Linien *mit Noten in gotischen Typen überdruckt sind.* Die Formen der Virga, des Climacus, Podatus und Clivis sind scharf ausgeprägt und lassen keinen Zweifel über ihre Herstellung durch Typendoppeldruck. Dagegen ist der zwischen Fol. 82 u. 83 einspaltig mit 4 roten Linien in Stücken verschiedener Gröſse bedruckte Kanon durchaus auf seinen 9 F. mit gotischen Choralnoten beschrieben. Das Rot der Linien stimmt mit den Anfangsbuchstaben und Überschriften, unterscheidet sich aber wesentlich von der Farbe der zehn ausgemalten Initialen, die in 50—60 mm Höhe, in zartester Farbenstimmung und feinster Ornamentik den Band zieren. Der Beginn des Missals mit dem *Ad te levavi*, der Schluss mit den Sequenzen *de domina nostra* ist typisch für fast alle folgenden Drucke. Ebenso kehren bei der Ausstattung der Bücher die roten und blauen Anfangsbuchstaben, der gemalte Holzschnitt der Kreuzigung und die mit gepresstem oder gestanztem Leder bezogenen Holzdecken wieder.

Sehr bemerkenswert ist das zweite *Missale Moguntinense*, jenes mit der Verordnung des Erzbischofs Diether von Mainz *Aschaffenburg feria sec. post. dom. Laetare 1482* (18. März) datierte Exemplar. Auf dem ersten Blatt ist der vortreffliche Kupferstich der erzbischöflichen Wappen, die von einem Engel gehalten werden, angebracht. Nach der Duranditype des Satzes galt dieses prächtige Buch bisher für einen Peter Schöffer'schen Druck. (Gröſse 270 × 380 mm, Fol.-S. 333, T.-Z. 32, N.-Z. 11, ohne Titelblatt und Kolophon.) Der Kanon steht mit den Intonationen, Praefationen und dem Paternoster zwischen Folio 110—111 auf 9 Fol.-S. und ist in gotischer Choralnote (5 mm) auf 4 roten, in groſsen Stücken gedruckten Linien (12 mm Spannweite) einspaltig in *Typendoppeldruck* ausgeführt. Der Kalender folgt auf das Privileg, diesem das Ord. Missae und das Registrum missarum specialium et extraordinarium. Die leichten malerischen Verzierungen der ersten Initialen kehren an den Hauptkapiteln wieder. Mit der Sequenz *Verbum bonum* schlieſst das Missal.

Dr. H. R. erwähnt einen gleich ausgestatteten Druck der Karls-

ruher Hofbibliothek*) und schreibt ihn dem *Jörg Reyser* zu. Die Ähnlichkeit der Schrift und Notentypen des Frankfurter Missals mit dem Facsimiledruck des Missale Herbipolense von 1481**) ist unstreitig vorhanden, doch könnte wohl nur nach einem Vergleich der ganzen Werke die volle Entscheidung ausgesprochen werden. Dass Pet. Schöffer nur in bescheidenen Grenzen den Notendruck übte, bezeugt die Neuausgabe des Missals 1480/82 in dem *Missale sec. ord. sive rubricam ecclesiae Maguntine* von 1493. An der gleichen Stelle der Messordnung finden wir die Typendrucke auf 4 roten Linien, die ebenso bedruckten Kanonseiten sind ohne handschriftlichen Eintrag. Der Inhalt stimmt genau mit dem früheren Werke überein, am Schlusse des sehr gut erhaltenen Exemplars findet sich das *Kolophon Peter Schöffer's* in Rotdruck.

In die achtziger Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts gehören drei Basler Drucke, deren Typen untereinander viele Ähnlichkeit haben. Das erste ist ein *Missale Basiliense* aus dem Carmeliterkloster, bezeichnet 14.. (Gröfse 215/316 mm, Fol. 466, T.-Z. 28, N.-Z. 9, ohne Titelblatt und Kolophon, sig. a—nn üy.) Der zweispaltige Druck enthält auf Fol. 230 für die Intonationen 5 schwarze in Metallschnitt ausgeführte und sehr verblasste Linien. Von Fol. 233—248 laufen 4 L. zu 12 mm Sp.-W., die teilweise mit gotischen Choralnoten ausgefüllt sind, dort ist die F.-Linie rot nachgezogen. Das Register der Messen steht am Schluss des Bandes. Ihm folgt das *Liber Missalis sec. chorum Maguntinensem*, dessen Kolophon Ort und Jahreszahl 1486, aber keinen Drucker nennt; es stammt aus dem Leonhardsstift. Der zwischen Fol. 108—109 stehende Kanon nimmt 12 Fol.-S. ein, die roten in Stücken gesetzten Linien haben 15 mm Sp.-W. Die Intonationen sind rot, ein Teil der Praefationen ist schwarz geschrieben, bei dem andern Teil ist der Raum für die Linien freigelassen. (Gröfse 222/320, Fol.-S. 224, T.-Z. 30, N.-Z. 10, ohne Titelblatt, sig. a—mm iy.)

Aus dem gleichen Jahre, wie das von Barclay Squire***) besprochene Missal von 1488, haben wir einen *Michael Wenszler'schen* Druck mit freiem Raum für Linien und Noten zu erwähnen. Das Aussehen dieses trefflich gedruckten *Liber missalis bene visus optima diligentia* ist durch die schlechtgezogenen 4 schwarzen Linien

---

*) s. o. Seite 60.

**) s. o. Tafel XVII.

***) Zeitschrift Bibliographica S. 110 mit Facsimiledruck. London 1896.

(zwischen Fol. 104 u. 105, 9 Fol.-S.) und die mangelhafte Ausführung der gotischen Notenschrift sehr beeinträchtigt. (Gröſse 240/344 mm, Fol.-S. 320, T.-Z. 37, N.-Z. 10, ohne Titelblatt, mit Kolophon.) Es finden sich handschriftliche Texte liturgischer Gesänge auf den Deckblättern des Anfangs, auf denen des Schlusses ist ein Dies irae mit gotischen Choralnoten eingetragen. Der seit 1472 in Basel ansässige Michael Wenszler gehört zu den Druckern, deren frühe und häufige Beziehungen zu Frankfurt erwähnt werden: schon im Jahre 1478 besucht er mit Joh. Amerbach die Frankfurter Büchermesse.

Von dem 1488—1517 wirkenden Speyerer Drucker *Peter Drach dem Jüngern* sind drei Missalien mit Liniendruck vorhanden. Das älteste, ein *Missale sec. chorum Maguntinensem* von 1497, rührt aus dem Besitze von Joh. Latomus her. (Gröſse 360/390, Fol.-S. 306, T.-Z. 38, N.-Z. 10, mit vorgesetztem Titel und Signet Drach's in Rotdruck von 46/96 mm: zwei Drachen den Ring eines Kreuzes haltend, in dem sich die Initialen P D finden, sig. a—K III.) Hier haben wir bei den Intonationen freien Raum für Noten und Linien, bei dem Kanon rote vorgedruckte Linien von 20 mm, auf denen sich wenige handschriftliche Einträge finden. Die Stellen für den Holzschnitt oder die Ausmalung der Initialen sind in dem tadellos erhaltenen Drucke freigeblieben. Das den gleichen Titel tragende *Missale von 1507* gleicht in Inhalt, Ausstattung und Liniendruck genau dem Vorhergehenden. (Gröſse 270/390 mm, Fol.-S. 256, sig. a—E VI.) Der letzte Missaldruck der Drach'schen Presse, das *Missale Moguntinense* ist in drei Exemplaren auf der Stadtbibliothek erhalten. Der Kanon steht zwischen 70 und 71 auf 9 Fol.-S. und ist in einem der Bücher auf nachgezogenen dicken Linien mit groſsen, auf das Lesen aus der Ferne berechneten Choralnoten beschrieben, die an die Ausführung des von Igsteder geschriebenen Processinonars vom Ende des sechzehnten Jahrhunderts erinnern. (Gröſse 260/400 mm, Fol.-S. 258, T.-Z. 36, N.-Z. 10, mit Titelblatt und Kolophon, sig. wie 1507.)

Der früheste und berühmteste ausländische Druckort, Venedig, ist mit zwei Ordensmissalien vertreten. Das erste ist ein *Missale sec. ord. fratrum Praedicatorum* mit dem Kolophon *Nicolas de Francfordia* von 1500. (Gröſse 8⁰, 109/111 mm, Fol.-S. 279, T.-Z. 36, N.-Z. 7, sig. von 1—27.) Auf dem Titelblatt ist ein Holzschnitt, den Hl. Dominikus darstellend; es trägt den Namen seines ersten Besitzers *Joh. Daudels Conventis Francofurdensis.* Für den Notendruck sehen wir römische Choraltypen verwandt, die denen des

Octavianus Scotus sehr ähnlich sind. Ihre zierlichen festen Formen nehmen sich auf den aus kleinen Stücken bestehenden, zweispaltig gedruckten roten Linien sehr gut aus. Die Notationen stehen zwischen Fol. 74 und Fol. 91. Das zweite Buch ist ein *Carmeliter Missal*, 1509 von *Luca Antonio Giunta* gedruckt. (Gröſse 8⁰, 110/160 mm, Fol.-S. nur bis 25 angegeben, T.-Z. 35, N.-Z. 7, ohne Titelblatt und Kolophon, sig. a 1—K 6.) In dem sorgfältigen gotischen Rot- und Schwarzdruck, Formen und Verhältnissen der Notationen, die zwischen Fol. 41—64 auf 4 und 5 Linien stehen, ähneln sich beide Bücher. Die Ausstattung des zuletzt besprochenen ist eine reiche: es finden sich 2 Kupferstiche, 16 Holzschnitte, Randleisten und Schrotbuchstaben darin, ebenso zeigt der Goldschnitt des Buches kreuzartig gepresste Ornamente. Der Druck von 1500 ist nur mit Holzschnittbuchstaben verziert.

Von dem Sohn und Nachfolger Peter Schöffer's, *Johann Scheffer*, wie er sich auf den Drucken nennt, ist das *Missale Moguntinense* vom 1. Sept. 1507 (in 2 Exemplaren) und das vom 1. Januar 1513 vorhanden. Der Liniendruck (4 rote L., Sp.-W. 12 mm) des ersten umfasst nicht alle für die musikalischen Aufzeichnungen bestimmten Blätter zwischen Fol. 96 u. 97, drei davon sind ohne Druck und unbeschrieben, bei den Notationen der übrigen ist eine fünfte Linie hinzugezogen. (Gröſse 220/344 mm, Fol.-S. 258, T.-Z. 32, N.-Z. 8, sig. a — L III.) Das Missal von 1513 hat schwarze vorgedruckte Linien, die zwischen Fol. 84 u. 85 für die Intonationen zweispaltig, für den Kanon einspaltig gesetzt sind. (Gröſse 240/250 mm, Fol.-S. 306, T.-Z. 34, N.-Z. 9, sig. a—L III.) Beide Bände enthalten eine Fülle von guten Holzschnittbuchstaben und den gemalten Titelholzschnitt des Hl. Michael von den Worten umschrieben: *Aurea Moguntia, Sancte Romane ecclesiae specialis, vera filia.* Bei 1507 haben wir nur das Kolophon Joh. Scheffer's, in Rotdruck bis 1513, Kolophon und Signet der Schöffer, letzteres in Schwarzdruck.

Ein Nachfolger des Notendruckers Wenszler und seines Teilhabers Kilchen war der in Basel ansässige *Jakob von Pfortzheim*, von dem die Frankfurter Bibliothek mehrere Drucke besitzt. Mit der Jahreszahl 1515 ist das Officium des wahrscheinlich damals in der Mainzer Diözese eingeführten Festes der Maria Schneefeier versehen, das in etwa zehn gleichen Exemplaren erhalten ist. Der Titel lautet:

Festum dive virginis Marie
dictu ad Nives: Rome ortu: cum horis canonici et
missae solennijs: in ecclesia collegiata Aschaffen-
burgeñ: Moguntinē diocesis noviter insti-
tutum: Nonis Augusti quotannis cele-
brandū: cum quibusdam egregijs et lucu-
lentissimis Poetar. Romanor. car-
minibus illustratim quorum
alter festis originem: alter
votum elegantissime
depromit.

Diesem rotgedruckten Titel folgt ein Holzschnitt von guter Hand, *Maria in der Glorie* darstellend (112/145). Auf der Rückseite des Blattes steht das lateinische Eingangsgedicht; Fol. 1 beginnt das Officium mit *Maria Virginis laudem* und endet Fol. 101 *in honorem dei et beatissime genitrix maria consecravit alleluija.* (Gröfse 235/336 mm, 12 Fol.-S., 9 N.-Z. zu 18 mm, mit Randlinien von 268 mm, sig. A II—B IIII.) Dem Sermo folgt das lateinische Schlussgedicht, diesem das Kolophon in Rotdruck:

Expensis Domini Henrici Reitzmann, Canonici et
Officialis ecclesie Aschaffenburgensis, atque
opera Jacobi de Pfortzheim civis Basi-
liensis hec solennis hystoria pul-
chris notulis expressa est
die XII May Anno
virginei partus
MCCCCCXX.

Jedoch nicht allein dieser Druck deckt sich mit der bei Riemann Tafel XXVII*) gegebenen Probe aus einem Pfortzheim'schen Missal auch ein ohne Titel und Kolophon gedrucktes *Gradual* und ein *Vigilie mortuorum* zeigen alle Eigentümlichkeiten der Pfortzheim'schen Presse.

Das Register des Graduals stimmt mit der Anordnung der Messen der Mainzer Diözese. (Gröfse 270/430 mm, Fol.-S. 246, N.-Z. 8 zu 18 mm, sig. a I—p III.) Die Melodien mit Text sind in den drei Abteilungen de Tempore, de Sanctis und der Commune sanctorum in abgekürzter Form gedruckt und zwar „in der Bevorzugung der Raute vor dem Nagel- und Hufeisentypus". Am Anfang des letzten

*) s. o.

Teils stehen die Intonationen des Kyrie und die Praefationen. Hier finden wir auch die im Graduale des Leonhardsstifts zuerst angewendete Niederschrift des *Symbolum Niceum* wieder;*) die Minima der Mensuralnotation ist des Rhythmus wegen zwischen den Virgen und Rauten gedruckt. Der Textdruck sowie die zum Teil blau und roten Initialen gleichen durchaus den Pforzheimschen. Die roten Linien des Werks sind in grofsen Stücken mit Randleisten gesetzt; in dem folgenden kleineren Drucke erscheinen die Linien rastriert, aber auch mit diesen Leisten versehen. Der Text des Buches trägt die Überschrift *Incipiunt vigilie mortuorum sec. chor. eccl. Magnutinum.* Die einspaltig gedruckten Gesänge beginnen mit *Placebo evovae* und enden mit *Advenisti redemptor noster.* (Gröfse 135/175 mm, Fol.-S. 49, T.-Z. 19, N.-Z. 5 zu 5 L., sig. a I—f VI.) In den sechs auf der Stadtbibliothek vorhandenen Exemplaren des gleichen Drucks ist auch die Ausstattung mit Holzschnitt oder Schrotbuchstaben übereinstimmend.

Sehr gute Missaldrucke sind ferner die in Paris hergestellten aus den Jahren 1517 und 1520. Das *Missale sec. ord. fratrum Praedicatorum* hat als Titelblatt den grofsen Holzschnitt mit der Darstellung der Kölner Schutzheiligen, der Devise Wolfgang Hopyl's sowie der des Bestellers, des Verlegers Franz Birckmann in Köln.**) Das Kolophon nennt Joh. Parvi mit Wolfgang Hopyl als Drucker. (Gröfse 230/320 mm, Fol.-S. 270, T.-Z. 42, N.-Z. 10, sig. a I—F VII.) Der zweispaltige Druck der gotischen Lettern, wie der Druck der römischen Choralnoten auf 4 roten, in Stücken gesetzten Linien ist ausgezeichnet. Sie stehen zwischen Fol. 51—59 und zwischen Fol. 77—88. Der Kanon ist auf Pergament gedruckt.

In gleichen Verhältnissen und in gleicher Ausstattung sehen wir das *Missale Romanum* vom 20. Okt. 1517 mit den Initialen Simon Vostre's auf dem Titelblatt. Das Kolophon bezeichnet ihn und Thielmann Kerver als Drucker. Die Noten stehen zwischen Fol. 69—72 und Fol. 77—80; sie gleichen den Hopyl'schen, wie sich in dem Bande auch zahlreiche Initialen und figürliche Darstellungen, die sich vielfach mit denen des erstgenannten decken, finden. (Gröfse 230/330 mm, Fol.-S. 270, 42 T.-Z., 10 N.-Z. zu 12 mm, sig. a I—K III.)

---

*) M. f. M. 12, S. 200.

**) Beschrieben bei Weale, Desc. Cat. S. 98, bei einem Antiphonar von 1519.

(Schluss folgt.)

Zwei Funeralprogramme auf die Thomaskantoren Sebastian Knüpfer und Joh. Schelle.

(Bernh. Friedrich Richter.)

(Schluss.)*)

Als das Geburtsjahr Johann Schelle's wird in den Lexicis mehrfach das Jahr 1643 angegeben. Dieses falsche Datum ist auf einen alten Thomasschüler, *Antonius Weitz*, zurückzuführen, der in seiner Schrift: „Das verbesserte Leipzig" 1728, in der er seines alten Lehrers pietätvoll gedenkt, auch die lateinische Inschrift von *Schelle's* Leichenstein anführt und dabei gelesen hat: ... Qui nascebatur Geisingae anno 1643 ... Die Inschrift mag wohl schon etwas verwittert gewesen sein, als Weitz seine Abschrift nahm: das Leichenprogramm und die Matrikel der Thomasschule lassen keinen Zweifel über die richtige Jahreszahl 1648.

In dem Tagebuche des Thomasschul-Rektors *Jacob Thomasius* ist von *Schelle* vielfach die Rede. So sind die Umstände bei seiner Wahl zum Kantor, dann sein Streit mit einem der Leipziger Bürgermeister, der nichts von *Schelle's* Kirchensachen wissen und dafür italienische Kompositionen in den Gottesdiensten aufgeführt haben wollte, ausführlich behandelt. Da dieses nicht nur für die Geschichte der Thomasschule, sondern auch für die Kulturgeschichte Leipzigs hochwichtige Tagebuch baldigst gedruckt werden soll, so ist einstweilen ein näheres Eingehen auf die Berichte des Thomasius nicht von nöten. Wohl aber soll eine nicht unwichtige auf *Schelle* bezügliche Mitteilung eines Leipziger Predigers aus jener Zeit angeführt werden. 1689 gab der Pastor der Thomaskirche, *Joh. Benedict Carpzov*, heraus: „Kurtz Verzeichniss derer Anno 1689 von D. J. B. C. in Leipzig gehaltenen Lehr- und Lieder-Predigten." In der Vorrede meldet er, dass er im vergangenen Jahre neben der Erklärung des jeweiligen Sonntag-Evangeliums jedesmal ein gut, schön alt, evangelisches und Lutherisches Lied ... erkläret, auch die verfügung gethan, das erklärte Lied in öffendlicher gemeine gleich nach geendeter predigt anzustimmen." Nachdem er erklärt, das im kommenden Jahre ähnlich halten zu wollen, fährt er fort: „Welches der berühmte Musicus, Herr *Johann Schelle*, wohlverordneter Director Chori Musici unserer Leipzigischen Kirchen, andächtigen Zuhörern desto lieblicher und begieriger zu hören machen wird, indem er jed-

*) Seb. Knüpfer's Leichensermon befindet sich im Jahrg. 1901 p. 205.

wedes lied in eine anmuthige music zu bringen, und solche vor der Predigt, ehe der Christliche glaube gesungen wird (es sei denn, dass vermöge der kirchen-agenda nur Choral, wie in der Advent- und Fasten-zeit gesungen werden müsse), hören zu lassen, gantz willig sich erboten.“ Ob wohl die ungefähr 50 Jahre später entstandenen Choralkantaten *Joh. Seb. Bach's* einem ähnlichen Übereinkommen zwischen Prediger und Kantor ihre Entstehung verdanken? Hätte doch nur ein Geistlicher aus Bach's Zeit mit einem Worte der Kantaten Bach's Erwähnung gethan! Nicht eine Zeile ist bis jetzt zu finden gewesen! — Von den in der kgl. Bibliothek in Berlin aufbewahrten 26 Kantaten Schelle's sind drei Choralkantaten: „Christus der ist mein Leben“, „Nun danket alle Gott“, „Vom Himmel kam der Engel Schaar“, und es könnte die zweite für den 26. Sonntag nach Trinitatis und die letzte für den 2. Weihnachtsfeiertag 1689 komponiert worden sein. Wenigstens hat Carpzov an diesen Tagen die beiden Lieder besprechen wollen, und da der Choral beide Male durchkomponiert ist, so macht dies unsere Annahme sehr wahrscheinlich. — Von dem Leichenprogramm, das kurz genug abgefasst ist, folgt hier nur die deutsche Übersetzung. Dann mag noch ein Nachruf, den kein Geringerer als *Johnnn Kuhnau* seinem Vetter Schelle gewidmet hat, folgen, wie er auch dem der Bibliothek des Vereins für die Geschichte Leipzigs angehörigen Funeralprogramm angehängt ist. Kuhnau's ungemein grofser Einfluss auf seine älteren und jüngeren Zeitgenossen tritt in neuerer Zeit immer deutlicher zu Tage. Desshalb hat auch das Unscheinbarste hohen Wert, sobald es dazu dienen kann, das Bild des Mannes lebendiger uns zu machen, der selbst auf Händel und Bach eine Wirkung übte, deren genauere Untersuchung hoffentlich nicht lang mehr auf sich warten lässt. —

Rector | Universitatis | Lipsiensis, | Ad Deductionem Funebrem | Dn. | *Johannis* | *Schellii*, | Collegae Cantoris in Schola | Thomana et Chori Musici | Directoris, | H. I hodie XIV. Martii MDCCI | Cohonestandam | Civis suos invitat.

Der Verfasser des Programms schildert zunächst die bedeutsame Rolle, welche die Musik bei den Wahl- und Krönungsfeierlichkeiten der Päpste spielt, wo sie doch nur dem recht unheiligen Zwecke der Menschenverherrlichung dient, ergeht sich dann im Lobe der protestantischen Kirchenmusik, die ihr hohes Ziel darin findet, die Menschen zur Erkenntnis und zum Preise der göttlichen Wohlthaten aufzumuntern, sie im Glauben zu stärken und in Trübsal zu trösten. Dies hohe Ziel habe sich auch der verstorbene Kantor Schelle gesteckt, dessen Lebensgang hierauf mit folgenden Worten in Kürze geschildert wird:

Als einen solchen Musikus haben wir jetzt auch den vortrefflichen und frommen, nunmehr aber selig entschlafenen Herrn Johannes Schelle zu preisen, gewesenen Kollegen und Kantor an der Thomasschule und Direktor des Chorus Musicus. Geising darf sich rühmen, die Stätte seiner Geburt zu sein, woselbst er am 6. September 1648 als Kind einer geachteten Familie das Licht der Welt erblickte. Sein Vater war Jonas Schelle, Schulmeister daselbst, seine Mutter Katharina, geb. Dreschler. Bis zu seinem siebenten Jahre wurde er zu Haus erzogen und genoss den ersten Religions- und Schulunterricht. Auf Verwendung des Herrn Schütz, Kurfürstl. Sächsichen Kapellmeisters in Dresden, wurde er als Sopranist in die Kurf. Kapelle aufgenommen und verblieb in derselben zwei Jahre. Im Jahre 1657 wurde er von demselben nach Wolfenbüttel geschickt und war hierselbst 7 Jahre Mitglied des Herzoglichen Chores. Als er aber mutierte, entliefs ihn der Herzog August reichbeschenkt, und der Herzog Anton Ulrich gab ihm, um zu bezeugen, wie angenehm ihm sein Gesang gewesen war, beim Fortgang seinen Ring, den er sich selber vom Finger gezogen hatte. Weil er aber zu studieren gedachte, so vermittelten es der Kapellmeister Schütz sowie der Bürgermeister Pincker und der Stadtrichter Schütz, dass er Alumnus der Thomasschule wurde. Hier machte er im Laufe von 3 Jahren gute Fortschritte in Wissenschaften und Künsten. Sodann war er ebenso viele Jahre Student an unserer Akademie, einer Zeit, während der Gerhard Preisensin, der Organist an der Thomaskirche, dem armen Jünglinge Wohnung und Unterhalt gewährte und angesehene Männer dieser Stadt, deren Kinder er in der Musik unterrichtete, in freigebiger Weise ihm Unterstützungen zu teil werden liefsen. Im Jahre 1670 wurde er als Kantor nach Eilenburg berufen und trat am 1. Advent sein Amt an. Im folgenden Jahre verheiratete er sich mit Marie Elisabeth, der ältesten Tochter des Herrn Johannes Wüstling, Kurf. Sächs. Schofs- und Steuereinnehmers, mit welcher er in glücklicher Ehe 8 Kinder, 6 Söhne und 2 Töchter, erzeugte: Johannes Friedrich, der bald wieder starb, Johann Georg, Kandidaten beider Rechte, Johann Christian, Magister der Philosophie, Johann Gottlieb und Johann Christoph, welche beide ebenfalls in zartem Alter starben, Johann Gottfried, der sich dem Kaufmannsstande widmete, Johanna Elisabeth und Johanna Sophia. Im Jahre 1677 übernahm er das Kantorat an der Thomasschule, zu dem er von E. E. Rate der Stadt berufen worden war, und die Akademie übertrug ihm gleichzeitig die Leitung der Musik in der Paulinerkirche. Diese Ämter hat er

24 Jahre lang treu und fleifsig verwaltet, indem er die Knaben in der Schule unterrichtete, die Zucht aufrecht erhielt und Gesänge komponierte und aufführte, die grofsen Beifall fanden. Im Laufe dieser Zeit hatte er nicht selten mit schweren Krankheiten zu kämpfen, die er aber alle glücklich überstand. Vergangenen 21. Februar überkam ihn aber eine grofse Körperschwäche, verbunden mit Steinschmerzen, an denen er schon früher gelitten hatte. Wenn aber auch einige Steine ausgeschnitten wurden, so trat doch noch ein hitziges Fieber dazu, das eine ganz aufsergewöhnliche Schwäche, unstillbaren Durst, ununterbrochene Unruhe, Herzbeklemmung und Atemnot zur Folge hatte. Es wurden deshalb alle einschlägigen Heilmittel angewendet. In der That gelang es, dem Kranken einige Ruhe zu verschaffen und die Symptome zu mildern, so dass es aussah, als ob er noch einmal genesen sollte. Indessen am 9. dieses Monats, am 17. Tage der Krankheit, bekam er, als er gegen Abend aus dem Schlafe erwacht, eine Ohnmacht, die seine Kräfte so erschöpfte, dass er am 10. des Monats unter heifsen Gebeten und Seufzern friedlich entschlief. Er hat ein Alter von 52 Jahren, 6 Monaten, 1 Woche und 4 Tagen erreicht.

(Folgen eine Anzahl von dem Entschlafenen oft angestimmte, auf das zukünftige bessere Leben zielende Verse der Bibel.)

Mit dem Troste, dass der fromme Künstler nunmehr seinen Herrn im höheren Chore preisen wird, ladet die Universität ihre Glieder zum feierlichen Leichenbegängnisse ein, das am 14. März 1701, nachmittags 1 Uhr stattfinden soll.

Der Nachruf Johann Kuhnau's.

Der rechte
Gebrauch der Music,
Bey der
ansehnlichen Leichen-Bestattung
Des Virtuosen Musici,
Herrn
Joh. Schellens,
Wohlverdient-gewesenen Cantoris
zu Leipzig,
In Bezeugung seines hertzlichen Mitleidens
gegen die
Hinterlassene Frau Wittbe,
Herren Söhne und Jungfer Töchter,

Wie auch zum Nach-Ruhme
Seines gewesenen geliebtesten Hn. Vetters
und special-Lands-Mannes,
in gegenwärtigen ungebundenen Zeilen
einiger massen entworffen
von
Johann Kuhnauen.

Leipzig, gedruckt bey Imanuel Tietzen.

Wenn iemahls Leute von einem gelobet und von dem andern hingegen verachtet werden, so wiederfähret solches sonderlich denen Musicis. Die Welt ist immer ein bestochener Richter; also kan man auch in diesem Stücke kein gleiches und beständiges Urtheil von ihr hoffen. Unterdessen finde ich zwey him̄lisch-gesinnte und die Warheit liebende Männer, welche auch hierinne nicht mit einander einig sind. Der eine ist der Prophet Amos: der andere der Haus-Lehrer Sprach. Dieser[a]) hält die Musicos aller Ehren werth, und setzet sie mit in seinen Catalogum berühmter Leute. Hingegen stecket sie jener[b]) unter die Zahl derer jenigen, welchen er nichts rühmliches nachsagen will. Woher köm̄t nun solcher Unterschied des Urtheils? Ich weiſs vor dieses mahl nicht anders zu antworten, als von der Betrachtung des rechten und unrechten Gebrauches der Music. Nun ist es zwar nicht zu vermuthen, dass diese Gottes-Männer eben darauff gedacht haben, worauff man etwa ietziger Zeit dencken kan, wie nehmlich die rechte Application der Musicalischen Intervallorum und deren Vermischung, des Modi, Temporis, Metri, derer Instrumenten und dergleichen geschehen solle, ingleichen wie recht oder unrecht diejenigen thun, welche denen Musicis vorwerfen, dass ihre heutige Kunst gantz corrumpiret, und nur eine (wiewohl sehr unkenntliche) Spur der ersten alten pathetischen und herrlichen Music sey. So lass ich auch dahin gestellet seyn, ob der Prophet Amos die Musicos in die Tugend-Schule habe führen und ihnen vorrücken wollen, wie wenig sich dieselben die Harmonie zu Nutze machen, sondern dass die meisten in ihrem Gemüthe die allerschändlichste Dis-Harmonie merken laſsen: Wie etwa Seneca[c]) sich über einen solchen Musicanten mocquiret? Seine spitzigen Worte sind diese: Ad Musicum transeo. Doces me, quomodo inter se acutae et graves voces consonent; quomodo ner-

---

[a]) Sirach 44, vers. 1. usque 5. incl. — [b]) Amos c. 6, c. 5. V. 23. — [c]) Epist. 88.

vorum disparem reddentium sonum fiat concordia. Fac potius, quomodo animus secum meus consonet, nec consilia mea discrepent. Monstras mihi, qui sunt Modi flebiles: monstra potius, quomodo inter adversa flebilem non emittam vocem. Mein lieber Musicante (will er sagen), wir müssen doch mit einander ein wenig discuriren. Du lehrst mich, wie klare und tieffe Stimmen, ingleichen die unterschiedlich gestimmten Säiten mit einander eine gute Harmonie machen sollen. Lehre mich doch vielmehr, wie mein Gemüthe mit sich selbst wohl einstimmen, und es in Erfassung eines guten Raths nicht so dissoniren möge. Du weisest mir die traurigen Modos oder Tonos, aber weise mir vielmehr, wie ich mich im Unglücke aller Traurigkeit entschlagen könne?

Unterdessen wird doch obgedachten heiligen Gottes-Männern diese Meinung nicht zu wider seyn, dass der jenige Musicus alsdann zu rühmen sey, wenn er seine mit Fleiſs erlernte Kunst zu Gottes Ehre, zu seinem und des Nächsten Nutzen oder zur zuläſsigen und löblichen Vergnügung anwendet.

Ich darff nicht allererst um ein Exempel eines solchen Musici, der seine Kunst mit Vernunfft gebrauchet und profitiret hat, bekūmert seyn; es schwebet schon der gantzen Stadt ein herrliches in den Gedancken. Und dieses Exempel ist der nunmehro sälige *Herr Johann Schelle*, wohlverdientgewesener Cantor allhier. Ihm ist das Praedicat mit Rechte zugekommen, welches die Italiäner denen excellenten Musicis beylegen, wenn sie dieselben Virtuosen, das ist, edle und renommirte Leute nennen. Und also nehmen diese Ausländer ihr Wort, Virtuoso, nicht in einem Moralischen Verstande, dass sie dadurch einen Mann von Tugenden, die im Willen bestehen, andeuten wollen, sondern sie haben nur ihr Absehen auff die Tugend des Verstandes, die herrlichen Gaben, und die Vortreffligkeit in solcher Kunst. Dahero auch dieses Paradoxum bey ihnen öfters gehöret wird; Non ogni Virtuoso è Virtuoso. Es ist nicht ein jeder tugendhafft, der tugendhafft ist.

Nichts destoweniger konte unser Herr *Schelle* vor einen Virtuosen in dieser zweyfachen Bedeutung paſsiren. Denn gleichwie Er selten eine Geburt seines Geistes gezeiget, oder ein Kirchen- und andrer Stücke von seiner Composition herfür gebracht, daſs nicht der allgemeine Applausus darauff erfolget wäre: dahero auch solche seine Concerten, Sonaten, und dergleichen bei der Posterität als zulängliche Uhrkunden und Zeugnisse seiner herrlichen Gaben des Verstandes in der Composition lange werden verwahret liegen; also hat

er auch sonst sich tugendhafft im Willen, mit einem Worte, recht musicalisch, das ist, mit Gott, seinem Gewissen und dem ehrbaren Nächsten eingestimmt erwiesen. Gottes Wille war allezeit, nach musicalischer Art zu reden, der Chor-Ton, nach welchem die Harmonie seines Lebens temperiret, eingerichtet und gestimmet wurde. Wer ihn (den seeligen *Herrn Cantor Schellen*) sonst nicht gekennet hätte, sondern nur bey seinem sanfft und seeligen Ende gewesen wäre, der würde nach der bekanten Regul: Cantus in fine videtur, cuius Toni, bald haben schliessen können, dafs die vorher gegangenen Conduite und sein gantzer Lebens-Wandel müsse Christlich und löblich gewesen seyn. Accordirte nun sein Wille so wohl mit Gottes Willen, so konte es auch nicht fehlen, es muste in seiner Seele eine gute Harmonie seyn, und folgentlich auch sein Gemüthe gegen iederman in lauter Liebes-Dienste ausbrechen: Zumahl er wuste, dafs er ohne Liebe nichts anders als ein thönend *Ertz*[d]) und eine klingende *Schelle* seyn könte. Im übrigen war es seine gröste Freude, dafs er seine edle Wissenschafft allein zu Gottes Lobe in der Kirche und also recht gebrauchen solte. Ich erinnere mich hierbey des Egyptischen Kunst-Bildes Memnonis: [e]) Wenn dieses an der Sonne stund, so gab es einen musicalischen Klang von sich, stellte man es aber in Schatten oder ins Dunckele, so hörte man nichts von ihm. Herr *Schelle* war eben von dieser Art: Er liesse sich an solchen Orten nicht hören, wo die Leute *in Finsternifs und Schatten des Todes sitzen,* wo sie *Harffen,*[f]) *Psalter, Paucken, Pfeiffen und Wein in ihrem Wohlleben haben;* oder (welches so viel heissen kan) er dichtete keine weltliche, unzüchtige und das Fleisch nur lüstern machende Lieder; sondern er liefs seine Stimmen und Gedichte nur da erschallen, wenn er in denen heiligen Tempeln stund, in welchen *die Sonne der Gerechtigkeit,*[g]) Christus, mit hellen Strahlen und Blicken scheinet. Hiermit kam er bereits in seiner Jugend mit dem exemplarisch-frommen Musico, David, gethanen Gelübde[h]) redlich nach: Psallam Deo meo. quamdiu fuero, ich will meinem Gott lobsingen, weil ich hier bin,

Aber das ist zu bejammern, dafs es nunmehro mit ihm heisset: Er ist dagewesen. Sein Mund, der des Lobes Gottes voll war, ist verstummet: Die Hand, welche auf allerhand musicalischen Instrumenten sich so geschickt und lebhaft finden liefs, ja welche mit solcher Leichtigkeit die Concerten hinschrieb, als sein inventieuser

---

[d]) 1. Corinth. 13 v. 1. — [e]) Happel. in Relat. curios. Part. 1. p. 30. — [f]) Esa. 5. v. 12. — [g]) Maleach. 4 v. 2. — [h]) Psalm 146 v. 2.

Geist dieselben ihr dictirte, lieget erstarret: Die Augen, welche so scharff auf die vollen Partituren sahen, und die Ohren, die gleich der geringsten Dissonanz gewahr wurden, sind verschlossen: In Summa, der gantze Leib, den man über der Direction seiner Music so occupirt gesehen, liegt itzo ohne Leben, und im Sarge: er wird auch nicht eher erwachen, als biſs sich der Engel *mit der letzten Posaune* [i]) wird hören lassen.

Und dieses muſs sonder Zweiffel die hinterbliebene Frau Wittwe, Hn. Söhne und Jungfer Töchter in höchste Betrübniſs stürtzen. In ihren Hertzen wird es heissen: *Die Freude* [k]) *der Paucken feyert, das Jauchtzen der Frölichen ist aus, und die Freude der Harffen hat ein Ende. Die Lieder in der Kirchen*, die ihnen vormahls so frölich und angenehm geklungen, *werden ihnen ietzo in ein Heulen* [l]) *verkehret*. Allein was ist zu thun? Sie sind ja schon aus ihrem Christenthume zur Gnüge unterrichtet, daſs man im Glück und Unglück den Göttlichen Willen erkennen müsse. Die Italiäner haben dieses Sprichwort: Ogni Salmo si finisce in Gloria: Ein jeder Psalm (er mag auch so traurig gehen und klingen als er wolle) endiget sich allezeit mit dem frölichen Lob-Gesange: Ehre sey Gott dem Vater. Sie versichern sich, daſs ihnen Gott wieder Ursache geben wird, auff ihre Trauer-Lieder ein fröliches Gloria anzustimmen und *ihm, daſs Er, ihres Angesichtes Hülffe* [m]) *und ihr Gott ist, hertzlich zu danken.* Zu dem kan Sie auch dieses trösten (welches Sie doch dem seeligen Herrn Ehe-Liebsten und Vater gerne gönnen werden), daſs er nunmehro in das Chor der himmlischen Musicanten, und in die Göttliche *Capelle* gelanget, wo die *Schellen* [n]) klingen, und wo Er vor dem Lamme [o]) in Gesellschafft der Heiligen ein neues Lied und Sanctus mit ewigem Vergnügen musiciren wird.

Und wie Er im übrigen uns bereits den Vorschmack davon in der Kirche öffters geniessen lassen; also wird auch der löbliche Klang seines Ruhms in unsern Ohren zu keiner Zeit verschwinden.

---

[i]) 1. Cor. 15 v. 82. — [k]) Esa. 24, v. 8. — [l]) Amos 8, v. 3. — [m]) Ps. 42, v. 12. — [n]) è Cant. In dulci iubilo. — [o]) Apoc. 5, v. 9.

Anzeigen.

Notker's Sequenzen. Beiträge zur Geschichte der lateinischen Sequenzendichtung. Aus Handschriften gesammelt von Jakob Werner. Aarau, H. R. Sauerlander.

Der Verfasser ordnet den Inhalt seiner Abhandlung in 5 Abschnitte. In dem I. Abschnitte legt er den Stand der Frage dar; es werden die Ergebnisse der Forschungen von Daniel, Schubiger, Wilmann's u. a. einer Kritik unterzogen, und daraus ergiebt sich, dass das Urteil über eine ziemliche Anzahl von Sequenzen nicht feststeht, weshalb eine nochmalige Untersuchung der Handschriften zu Rate zu ziehen ist. In dem II. Abschnitte wird eine gedrängte Übersicht des Inhaltes derjenigen Handschriften gegeben, welche für die Frage in Betracht kommen; es betrifft dies 31 Handschriften vom 10.—16. Jahrhundert. Bezüglich der Sequenz Benedicta semper sancta (S. 14) dürfte nicht aufser acht zu lassen sein, dass der Text derselben gleichsam ein Kommentar des Alleluja-Verses Benedictus es Domine ist, der als solcher schon in Sabbato quatuor tempus Pentecostes und als Hymnus in Sabbato quatuor tempus Adventus vorkommt. Das Thema der Melodie dieser Sequenz ist, wie die Melodie der Notker zugeschriebenen Sequenz Festa Christi omnis, der Alleluja-Melodie des Trinitätsfestes entnommen, welche sich aber auch auf das Fest Philippus und Jakobus mit dem Verse Tanto tempore und zur Vigil von Weihnachten zu dem Texte Crastina die findet. Abschnitt III handelt über den Ursprung der Sequenzen. Der Einfluss, welchen die Thätigkeit der irischen Mönche im Kloster zu St. Gallen, die Anwesenheit der griechischen Sänger am Hofe Karl's d. Gr. und die Komposition der Sequenzen auf den liturgischen Gesang sollten ausgeübt haben, war nicht so folgenschwer, wie der Verfasser meint, und die Gestalt der „melodiae longissimae" kann er in jedem Graduale sehen, welches den traditionellen Choral enthält. Der Abschnitt IV betrifft speziell die Sequenzen Notker's. Ekkehardt IV. spricht in seinen Glossen zu seinem liber benedictionum von 50 Sequenzen Notker's; nach den Vergleichungen der Handschriften findet der Verfasser von Notker 47 Texte mit 37 Sequenzmelodien, so dafs zu 10 je zwei Texte vorhanden sind. Der V. Abschnitt handelt über Name und Texte der Sequenzen. Der Sequenzname Multifarie wird von dem Alleluja-Vers Multifarie olim Deus hergenommen sein; auch der Name Puella turbata wird einem Alleluja-Verse entstammen (nach Fac-simile I in Frd. Wolf Über die Lais, Sequenzen und Leiche). Dass die Sequenzenmelodien Veranlassung zur Anwendung der sog. Romanusbuchstaben sollten gegeben haben, und dass die Neumenschrift später durch die Buchstabennotation verdrängt worden sei, trifft nicht zu; denn Notker fand die Romanusbuchstaben in den von ihm benutzten Alleluja-Melodien vor, und die vereinzelt vorkommenden Buchstabennotationen waren im allgemeinen für den Schulgebrauch. Durch die Zusammenstellung der Handschriften in Abschnitt II hat der Verfasser der Untersuchung einen wesentlichen Dienst geleistet.

P. Bohn.

Reform-Choral. Historisch-kritische Studie von P. Raphael Molitor, Benediktiner der Beuroner Kongregation. Freiburg im Breisgau. Herder'sche Verlagshandlung. 1901. M 1,50.

Diese Schrift bildet in gewissem Sinne die Fortsetzung zu des Verfassers Geschichte der Nach-Tridentinischen Choralreform zu Rom; nur bleibt die historische Darstellung nicht auf die römischen Verhältnisse beschränkt, sondern sie erstreckt sich auch auf die Darstellung der Vorgänge bei der im 17. Jahrhundert in Frankreich, Deutschland und Spanien vorgenommenen Bearbeitung des Gregorianischen Chorals. Als Quellen für seine historisch-kritischen Studien dienten dem Verfasser die Choraldrucke nach 1600 und gleichzeitige theoretisch-praktische Schriften über den Choralgesang, von welchen in dem chronologischen Quellenverzeichnisse von 1601—1836 über 100 Nummern aufgeführt werden. In getreuer Anführung der Thatsachen legt der Verfasser klar und übersichtlich aus nachfolgenden Kapiteln der theoretischen Unterweisungen a) über Einteilung der Musik und Wesen des Chorals; b) von den Noten und ihrem Zeitwerte; c) von der Textbehandlung; d) vom Gebrauch der Diesis und des b moll, dar, was die Reformer bei ihrer Arbeit leitete, was ihnen dabei im Sinne lag und als Ziel vor Augen schwebte. Über die Art und Weise der Choralbearbeitung geben die theoretischen Schriften selten und in kärglichem Maſse förmliche Anleitungen; wie das schneidende Messer geführt wurde, das zeigen die Choralausgaben. Aus den Seite 63 und 64 angeführten Proben aus reformierten Choralbüchern lassen sich diesbezüglich drei Methoden unterscheiden, welche einzeln oder zusammen bei vielen Editionen angewendet wurden: a) Entlastung kurzer Silben durch Verschiebung der Notengruppen; b) Kürzung der Melismen auf den Accentsilben, und c) Kürzung der Melismen auf Endsilben. Die Medicäa hat auſserdem auch noch andere Eigentümlichkeiten, z. B. dass jede ihrer Melodien mit Tonica oder Dominante beginnt; den häufigen Gebrauch eines b in Tonarten, welche über ♮ schlieſsen; Erweiterungen des Originals neben starken Kürzungen, u. a. Die Meinung, es seien die Choralausgaben des 16. Jahrhunderts nur schlecht geratene Facsimiles, und seien Kürzung und Umgestaltung der Melodie eine notwendige Folge der Änderung an den Texten des Missale gewesen, wird durch eine Probe aus einem Graduale von 1586 als unbegründet bezeichnet. Um ein abschlieſsendes Urteil über die Erfolge oder Erfolglosigkeit der Reformen zu erhalten lenkt der Verfasser die Blicke auf das praktische Chor- und Sängerleben jener Periode, indem er an der Hand der Dokumente einen Überblick giebt über den Personalbestand der kirchlichen Chöre und über die Thätigkeit kirchlicher Organe behufs Hebung des liturgischen Gesanges; sodann wird gezeigt, was im 17. und 18. Jahrhundert von den Sängern in gesangtechnischer Hinsicht gefordert und geleistet wurde. — Sehr lehrreich sind die Ausführungen des Verfassers über die Erfolge der Reform, und ich gestatte mir, einige Gedanken daraus anzuführen. Über das Bedürfnis einer Reform heiſst es S. 66: „Nicht weil bei Junta eine Note in den

Zwischenraum geraten, die bei Gardanus oder anderswo auf der Linie stand. Nicht deswegen, weil hier ein b gebraucht wurde, wo ein anderer ♮ einzeichnete und ein dritter weder das eine noch das andere that, dem Sänger überlassend, ob ihm ♮ oder b besser gefiel. Auch nicht deshalb, weil da und dort eine Melodie im ersten Modus schlofs, die in der nächsten Kathedrale im dritten Modus notiert stand. Das alles war für den Gesamtbestand der Tradition höchst nebensächlich und minderte die Würde des Gesanges nicht, wenn nur jeder Chor über seine Praxis klar und einmütig war; es genügte zur Korrektur die verständige Hand eines Regens chori, und bei Neuauflage der Bücher die des Herausgebers. Selbst die im einzelnen noch mangelhafte Klarheit und Übersichtlichkeit der jüngsten Drucke verlangten zu ihrer Beseitigung keine eigentliche „Reform". — „*Analyse der Melodie,* ihres architektonischen Baues, ihrer rhythmischen Struktur, ihrer modalen Grundlage, *und sinngemäfse Phrasierung ihrer Glieder* sowohl bei typographischer Reproduktion als besonders im künstlerischen Vortrage war das eigentliche Ziel, nach dem eine Reform streben musste." — „Der Segen einer Erneuerung hing weder von einer absoluten Uniformierung sämtlicher Kirchen im Gesange noch von einer absoluten Authenticität aller Melodien ab." — Statt jedoch den Choral nach seinen innersten Elementen zu erfassen, statt in den Sinn seiner Formensprache einzudringen und die Melodie und ihre musikalischen Elemente besser zu fixieren, betrachteten die Neuerer die Gregorianischen Melodien nur als eine Handvoll Noten, lange und kurze zusammengewürfelt; es war ihnen daher gleichgültig, ob ihrer fünf oder sechs, oder sagen wir gleich einige Dutzende mehr oder weniger sind, lieber freilich weniger als mehr. Also kürzen, es schadet nichts, sie bleiben, was sie waren, eine Handvoll Noten. Und dabei bildete man sich ein, der Wesensgehalt bleibe derselbe. Dass bei einer solchen Auffassung des Chorals auch auf richtige Belehrung und Schulung der Sänger wenig Sorgfalt verwendet wurde, ist wohl begreiflich, wie auch, dass die frühere Hochschätzung sich nach und nach verlor und nur noch die Sage von vergangener Schönheit verblieb. Für die künstlerische Auffassung des Chorals war die Reform schädlich, auch bietet sie nichts, was das Interesse des Kunsthistorikers zu fesseln vermag. Bei objektiver Betrachtnng der Entwickelung und des Verlaufs der Reform wird man zu einem anderen Resultate nicht gelangen. Möge die wieder in Fluss gekommene Choralbewegung von einem so kläglichen Ausgange bewahrt bleiben, wie er der Reform bei ihrer verkehrten Grundlage und Methode notwendig beschieden war! Die in ruhiger und vornehmer Sprache dargelegten und für die Choralgeschichte sehr wertvollen Ergebnisse der Studie des Verfassers zeigen, dass das, was der Choral ist, für was er zu gelten hat, nicht in den Theorien und Editionen der „Reform" sondern in dem Studium der ältesten Quellen zu suchen ist. *P. Bohn.*

Der Gregorianische Choral und die Choralfrage. Von Anton Urspruch, Königl. Professor. Mit einem Vorwort von P. Ambrosius

Kienle, O. S. B. Stuttgart und Wien, Jos. Roth'sche Verlagshandlung. Brosch. 30 Pf.

Diese Broschüre ist ein Sonderdruck einer interessanten Studie des Verfassers aus der Berliner „Allgemeinen Musik-Zeitung." Dem Urteile des P. Ambrosius Kienle in dem beigegebenen Vorworte schliefse ich mich vollständig an; derselbe sagt: „Die (in der „Allgemeinen Musik-Zeitung" veröffentlichte) Studie verriet nicht nur des Verfassers Interesse für den alten Choral, sondern auch ein Verständnis desselben, ein Mitfühlen mit dessen Affekten und Stimmungen; man konnte leicht wahrnehmen, dass dem Verfasser ein Einblick in das innere seelische Leben des Chorals vergönnt war. Irre ich nicht, so sind solche Äufserungen selten in unserer deutschen Musikliteratur, besonders unsere katholischen Kirchenmusiker befleifsigen sich darüber eines vielsagenden Schweigens. Da der Verfasser zudem seine Gedanken in eine so gewählte Form zu kleiden gewusst hat, dass auch die Sprache selbst schon erfreut, entstand wie von selbst der Gedanke, eine solche Arbeit sollte zum Gemeingut aller gemacht werden." — Wir gestatten uns hierbei auch auf eine Arbeit derselben Tendenz aufmerksam zu machen in dem Oktoberhefte der Zeitschrift „Die Wahrheit" bei Bernklau in Leutkirch (Württemberg). Dieselbe ist verfasst von Emil Sauvage unter dem Titel: Aktuelles über katholische Kirchenmusik.

P. Bohn.

Mitteilungen.

* Zesstemmige Madrigalen van *Jan Tollius* nach der Ausgabe von 1597 in Partitur gebracht von Dr. *Max Seiffert.* Uitgave XXIV van der Vereeniging voor Noord-Nederlands Musiekgeschiedenis. Amsterdam bei Stumpff & Koning und Leipzig, bei Breitkopf & Härtel. 1901. Fol. 77 S. Partitur in den Originalschlüsseln ohne Klavierauszug. 16 kontrapunktisch gearbeitete Madrigale mit grofsem Klangreize zeigen den Komponisten als einen tüchtigen Vertreter der edlen Kunst Musica und zugleich als einen Verehrer der italischen Schreibweise. Besonderen Klangreiz üben die Madrigale mit drei hohen Stimmen aus, auch weifs der Komponist durch eine wohlerwogene Abwechslung zwischen kontrapunktischen und homophonen Stellen den Zuhörer zu fesseln. Terzen- und Terz-Sextengänge sind nichts seltenes.

* Dr. *Oswald Körte:* Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Unter besonderer Berücksichtigung der deutschen Lautentabulatur. Leipzig 1901. Breitkopf & Härtel. 8⁰. 164 Seiten. Eine auf sorgfältige Quellenforschung gestützte historische Abhandlung über die Laute, deren Verbreitung, Ausübung, Saitenbezug, Spielart, Fingersatz, Bünde und Tabulatur und Übersetzung in gewöhnliche Notenschrift. Der Tabulatur selbst und ihrer Übersetzung wird nur nebenbei als etwas

Bekanntes gedacht, so dass der damit nicht Vertraute keine Belehrung findet, während den übrigen Gegenständen eine sehr sorgfältige Untersuchung und Beweisführung gewidmet wird. Zahlreiche Musikbeilagen in der Übersetzung vervollständigen den Stoff.

* Musica practica *Bartolomei Rami* de Pareia Bononiae. Impressa opere et industria ac expensis magistri Baltasaris de Hiriberia MCCCCLXXXII. Nach den Originaldrucken herausgegeben von Johannes Wolf. Leipzig 1901. Breitkopf & Härtel. 8⁰. XVI und 116 Seiten Vorwort, Register und Abdruck der lateinischen theoretischen Abhandlung unter Reinigung der zahlreichen Druckfehler des alten Druckes. Ramis ist in der Mitte des 16. Jahrhunderts zu Baeza, einer zur Diözese Jaen der alten spanischen Provinz Betica gehörigen Stadt, geboren. Der eigentliche Geburtsort wird verschwiegen, denn ein zu Baeza gehöriger Flecken dieses Namens lässt sich nicht nachweisen. Sein Lehrer in der Musik war Johannes de Monte, wie er selbst angiebt. Später lehrte er in Salamanca und las öffentlich über Boetius, verfasste auch eine theoretische Schrift, die kurz die ganze damalige Musiklehre umfasste und gegen den Magister *Osmensis* gerichtet war. Die Schrift selbst ist bis heute nicht aufgefunden. Auch als Komponist trat er auf. Von Salamanca ging er nach Italien und lebte 1482 in Bologna, wahrscheinlich auch als Lehrer der Musik; von da zog er nach Rom und muss dort noch 1491 gelebt haben. Über das Datum seines Todes ist nichts bekannt, doch giebt *Spataro* in einem Briefe an Aaron als Grund seines Todes einen leichtsinnigen Lebenswandel an. Ramis ist ein hochbedeutender Neuerer: Er bricht mit der alten Hexachordlehre und bietet ein neues auf dem Oktochord sich aufbauendes Solmisations-System dar. Er verlässt die pythagorische Berechnung der Intervalle und bahnt, indem er die Verhältnisse der Terzen als 4 : 5 und 5 : 6, sowie die der Sexten als 3 : 5 und 5 : 8 annimmt, die richtige Mensur der Intervalle an. Ferner giebt er eine erschöpfende Darstellung der Chromatik und eine ganze Reihe Regeln über die Anwendung nicht vorgezeichneter chromatischer Töne. Leider fehlt der zweite Teil, in dem er versprach über die Instrumente und ihre Entwickelung Nachricht zu geben. Ob das Ms. je vorhanden war, lässt sich nicht beweisen. Das Vorwort bringt noch andere wichtige Aufklärungen. Dem Abdruck der beiden Traktate sind reichliche Anmerkungen beigegeben.

* Dr. *Leopold Schmidt*, Geschichte der Musik im 19. Jahrhundert. Berlin 1901 F. Schneider & Co. (H. Klinsmann). 8⁰. Aus „Das deutsche Jahrhundert,“ Abteilung VI, Seite 667—784 mit Register. Der Herr Verfasser schreibt einen gewandten fliefsenden Stil, hat gute Quellenforschungen gemacht, ist mit den Kompositionen der erwähnten Männer gut vertraut, so dass sein Urteil stets gerecht und unparteiisch ist. Unter dem Texte laufen durchgehends die Biographien der besprochenen Musiker, die aus Riemann's Musik-Lexikon entlehnt sind. Besonders ansprechend ist der Artikel über Karl Maria von Weber. Auch über Lortzing's Kompositionen weifs er mit Geschick seine Verdienste hervorzuheben.

* Dr. *Hugo Riemann* hat soeben bei W. Spemann in Berlin und

Stuttgart eine „Grofse Kompositionslehre, I. Band, der homophone Satz (Melodielehre und Harmonielehre)“ herausgegeben. Ein starker Band von 531 Seiten mit vielen Musikbeispielen, die mehrfach ins historische Fach übergreifen.

* Herr *Ludwig Riemann* in Essen hat mit seinen Schülern eine Aufführung Karl Löwe'scher Kompositionen, Gesangs- und Instrumentalwerke, veranstaltet und mit Geschick 13 Nummern zusammengestellt. Ein Unternehmen, welches Nachahmung auch mit anderen älteren Komponisten verdient.

* *Leo Liepmannssohn*, Antiquariat in Berlin SW. Bernburgerstr. 14, Katalog 151. Porträts von Musikern, Schauspielern, Sängern und Tänzern nebst einigen auf Musik bezüglichen bildlichen Darstellungen. Enthält 611 Piecen.

* Der Mitgliedsbeitrag nebst Monatsheften beträgt für 1902 6 M.

Eitner.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXXIV. Jahrg. 1902.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 2.

Musikbibliographisches aus Frankfurt a. M.

Von **Caroline Valentin**.

(Schluss.)

Das *Missale Coloniensis* von 1520 ist nun wieder ein treffliches Erzeugniss der Hopylschen Presse und trägt den für Birckmann bestimmten Titelholzschnitt. Hier steht die Notation in Nagel- und Hufeisenschrift mit jener bei Dr. H. R.*) abgebildeten eigentümlichen Form der schräg gestellten Raute (Gröſse 220/320, F.-S. 310, T.-Z. 42, N.-Z. 10 zu 12 mm, sig. a—Q IIII). Der letzte Missaldruck Thomas Anshelms in Hagenau ist das seltene und schöne Exemplar des *Missale diocesis Argentinensis von 1520* (Gröſse 230/334, F.-S. 362, T.-Z. 34, N.-Z. 7). Die genaue Beschreibung mit Abbildung des Titelholzschnitts (Kreuzigung, von den sieben Sakramenten umgeben) findet sich bei Weale. Die groſsen, zwischen Fol. 173—176 einspaltig vorhandenen Notenseiten haben eine nachträglich überdruckte rote F-Linie, die als eine Eigentümlichkeit der Straſsburger Choralnotation angegeben ist.

Noch einmal tritt uns unverkennbare Ähnlichkeit mit den guten Pfortzheimschen Drucken in dem *Missale Moguntinense* entgegen, das laut Kolophon von Thomas Wolff 1520 zu Basel gedruckt worden ist. (Gröſse 250/340, F.-S. 328, T.-Z. 35, N.-Z. 9 einspaltig mit Randleisten sig. a 1—m V.) In diesem Bande mit seiner reichen schönen Ausstattung vereinigen sich die Stile zweier Zeiten. So er-

*) s. o. S. 67.

innern die fein ornamentierten gemalten Initialen an die Bücherausstattung des fünfzehnten Jahrhunderts, während der den hl. Michael darstellende Titelholzschnitt, die Randleisten und eingestreuten Abbildungen uns die Renaissancezeit, die Zeit Hans Holbein des Jüngern, der für Thomas Wolff thätig war, vor Augen führen.

Wir konnten den Typen-Doppeldruck nur in dem engen Rahmen der kirchlichen Kunst, nur für den Cantus planus kennen lernen. Aber in jener wichtigen Zeit des Aufschwungs auf geistigem Gebiete, am Ende des fünfzehnten und Anfang des sechszehnten Jahrhunderts begannen die niederländischen Meister des Kontrapunkts mit ihren Kompositionen geistlicher und weltlicher Art, auch der Musik, die Bahnen einer freien Kunst zu eröffnen. Gerade jetzt erschienen, dem Verständnis jener Werke vor arbeitend, theoretische Schriften, in deren Notenbeispielen wir die erste neben dem Typendoppeldruck erscheinende Herstellungsart, den *Holztafeldruck*, kennen lernen. Diesem Verfahren ist nur ein bis jetzt bekannter Versuch, ein Druck mit kleinen hölzernen Handstempeln, vorausgegangen. Es ist ein Notenbeispiel in dem *Collectorium super Magnificat,* das von Konrad Fyner in Esslingen 1473 gedruckt wurde.*) Als erstes Werk mit Holzschnittnoten erschien das *Lilium musicae planae* von *Michael Keinspeck***) im Jahre 1496 bei Froschauer in Augsburg.

Der Titelholzschnitt des in 4° gedruckten kleinen Werks stellt in derben Formen Pythagoras und die Musik dar; auf dem Spruchband des ersteren stehen die Silben ut, re, mi, fa sol, auf dem der ein Glöckchenspiel haltenden Musica lesen wir:

ich muss mir selbs frewd mache
wenn schmerz ver wert mir lache.

Die Choralnoten sind auf fünf kräftige, unegal gedruckte Linien gesetzt, die ihnen eine zu massige, die Deutlichkeit beeinträchtigende Unterlage geben. Einen gleichen Eindruck gewinnen wir von den 1501 bei Ulrich Quentel in Köln gedruckten Werk *Opus aureum musicae* in 4°, des *Nicolaus Wollick de Serovilla.* Hier fehlen in den Schlusskapiteln die Mensuralnoten ganz. Anders ist es mit dem *Clarissime plane atque choralis musice interpretatio* des *Balthasar Praspergius* in 4°, der ersten Ausgabe des 1501 bei Michael Furter

*) Abgebildet in der Bibliographica und der Röderschen Festschrift. Tafel VIII.

**) Ich verweise für diese und die übrigen Schriften auf Forkel's Literatur der Musik, auf die Lexiken von Gerber, Mendel, Fétis, sowie auf die C. F. Beckerschen, die Eitnerschen und Riemannschen Publikationen.

in Basel gedruckten Buchs, das mit dessen Kolophon und Signet versehen ist. Es zeigt nicht allein auf dem Titelblatt einen feinen, künstlerischen Holzschnitt, der wieder Pythagoras und die Musik zum Gegenstand hat,*) auch die Choralnoten und Linien sind in schärferen, klar umrissenen Formen gehalten und dürften daher in Metallschnitt hergestellt sein. Dagegen sind die Holzschnitte der Choral- und Mensuralnoten in den Werken des *Joannes Cocläus* (Dechant im Frankfurter Liebfrauenstift und Gegner Luther's zu Worms, 1521), dem *Tetrachordium Musices* wieder ganz in jenen zuerst erwähnten, derben Formen ausgeführt. Das vorhandene Exemplar ist die dritte Auflage des Werks, die bei *Joannes Weyssenburger*, Sacerdos in Nürnberg 1511 erschien.

In den nächsten beiden Jahrzehnten müssen sich gute Formschneider des Notenholzschnitts angenommen und ihn verbessert haben. So zeigt das erhaltene Wittenberger Flugblatt von 1524**) *Etlich Christlich lider Lobgesang und Psalm* in seinen fünf Holzschnitten mit Figuralnoten ebenmäfsige und deutliche Formen. Die erste Ausgabe dieser ältesten Zusammenstellung evangelischer Lieder befindet sich zur Hälfte auf der Stadtbibliothek, wohin sie mit der Gustav Freytag-Bibliothek gekommen ist. Sie endet mit der *Auszaigung aus der Schrift von Speratus*, hat also die beiden Melodien *Nun frewdt euch lieben Christengmein* (Luther) und *Es ist das Heil uns kommen her* (Speratus). Die zweite Ausgabe des gleichen Jahres 1524 mit einigen Veränderungen der Titelschrift und des Titelholzschnitts befindet sich vollständig auf der *Freiherrlich Carl von Rothschildschen Bibliothek* zu Frankfurt, mit den anderen Liedern von Speratus: *In Gott gelaub ich, Ach Gott vom Himmel* und *In Jhesus Namen heben wir an.****) Auf der Stadtbibliothek sind noch folgende seltene Werke der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts mit Holzschnittnoten vorhanden:

Musica figuralis deutsch von Martin Agricola mit dem Anhang von *den Proportionen*, 8°, Wittenberg Georg Rhaw, 1. Aufl.

Wenzeslaus Philomathis de Nova Domo Mvsicorum Libri Quator, 8°, Strassburg, Jakob Jucundus 1533, 4. Auflage.

Enchiridion vtriusque musicae practicae a Georgio Rhaw, 8°, Wittenberg G. Rhaw 1538, 5te Auflage.

---

*) Beschrieben im Des. Cat. der Hist. Music L. E. S. 143.

**) S. Wackernagel, Bibl. zur Gesch. d. d. Kirchenlieds, S. 50 und A. von Winterfeld, Der evang. Kirchengesang.

***) Mit der Dr. Heinrich Henkel'schen Bibl. 1900 dorthin gekommen.

Musica instrumentalis deutsch von Martin Agricola, 8°, Wittenberg, G. Rhaw 1542. 3te Auflage.

Elementale Musicum von Matthäus Greitter, 8°, Strassburg Jakob Jucundus 1544, 1. Auflage.

Die Weiterbildung des Typendoppeldrucks war jener von Ottaviano dei Petrucci um 1498 erfundene dreifache Druck, mit welchem er die ersten Ausgaben weltlicher Musik die *Harmonice Musices Odhecaton A,* eine Sammlung französischer und italienischer Lieder, im Jahre 1501 herausgab. Bei diesem wundervollen Druck wurde die damals übliche *weifse Note* der handschriftlichen Mensuralnotation genau nachgeahmt, zuerst Initialen und Text, dann die Linien, zuletzt in äufserst feiner und sorgfältiger Weise die Noten darüber gedruckt.

Eine grofse Anzahl von Liederausgaben, Motetten und Messen der zeitgenössischen Komponisten gab der Erfinder und seine italienischen Nachfolger heraus. Eine Neuerung Petrucci's war es auch, die Stimmen nicht übereinander in ein Buch, wie es bei den Handschriften üblich war, sondern in getrennte Stimmhefte zu drucken. In Deutschland haben nur drei Firmen sein Verfahren nachgeahmt: Erhard Oeglin in Augsburg, Konrad Peutinger in Nürnberg und Peter Schöffer der Jüngere. Obgleich sich die Spuren venezianischer Notendrucke im Frankfurter Messverkehr jener Tage nachweisen lassen*) und in dem humanistischen Kreise der Stadt musikalisches Verständnis vorhanden war, hat sich bis auf unsere Tage kein Petruccidruck erhalten. Dagegen besitzt die Bibliothek ein Werk seines besten deutschen Nachahmers, das von Peter Schöffer und Matthias Apiarius 1535 in Strafsburg gedruckte: *Rerum Musicarum opusculum rarum* des Johann Froschius, das in seiner vortrefflichen Ausführung den Petruccidrucken nicht nachsteht. Es entstammt wie die meisten der vorerwähnten Werke der Bibliothek des Frankfurter Prädikanten Hartmann Beyer, eines Schülers und Freundes der Reformatoren. Die Umständlichkeit und Kostspieligkeit dieser Druckart hielt sich nur etwa achtunddreifsig Jahre im Gebrauch. Als der Pariser Verleger Pierre Haultin im Jahre 1525 die Typen für den sogenannten ein-

*) In einem Briefe des Wittenberger Buchführers Christian Schramm an den Stadtschreiber Stephan Roth in Zwickau vom 24. Mai 1544 lesen wir: „Und wisset, dafs ich die Geseng venedisch iezundt von Frankfurt bracht, alle verkauft habe, bitt Geduld tragen bis zu Michaelis", unter dem 10. Oktober des gleichen Jahres heifst es: „Die venedschen Partes sind nicht mehr zu bekommen". Archiv f. d. Geschichte des deutschen Buchh., B. 16.

fachen Typendruck erfunden hatte, wurde dies Verfahren für fast zweihundert Jahre das gebräuchlichste und verbreitetste für den Notendruck. Jede Note war in ihrer Gröfse mit einem Stück System versehn, die Zwischenräume wurden durch kleine Systemstücke verbunden. Die ersten Werke dieser Art erschienen bei dem Verleger Attaignant von 1527 an zu Paris, es waren Sammlungen französischer weltlicher Lieder. Wahrscheinlich führte der Frankfurter Messverkehr den seit 1530 dort ansässigen Buchdrucker *Christian Egenolff* diese neue Druckweise zu, die er als erster in Deutschland im Jahre 1532 bei dem Drucke des *Odarum Horatii Concentum* verwendete. Es ist die dritte Ausgabe der Horazischen Oden, die auf Anregung des Humanisten Konrad Celtes mit der Musik des Petrus Tritonius 1507 bei Oeglin zuerst erschienen waren.*) Dem kraftvollen Bilde, welches uns die Thätigkeit Egenolff's nach der von Grotefend*) gegebenen Charakteristik erweckt,**) können durch eine Betrachtung seiner Notendrucke noch einige wichtige Züge beigefügt werden, denn gerade hier zeigt er sich als die Bedürfnisse der Zeit verständnisvoll benützende „Truckerherr". Seine eigene humanistische Bildung und die günstige Lage Frankfurts brachte ihm die Verbindung mit vielen Gelehrten; auch die Freundschaft, die ihn bald mit den Rektor der lateinischen Schule, Jakob Micyllus, dem Nachfolger Wilhelm Nesens verband, mag auf diese dem klassischen und musikalischen Studium gewidmeten Ausgaben nicht ohne Einfluss geblieben sein. Die erste Ausgabe 4 kl. Stimmbücher 8°, befindet sich auf der königlichen Bibliothek zu Berlin, die zweite, die durch einige Kompositionen des Augsburger Musikers Michael erweitert ist und 1551/52 erschien, auf der Leipziger Stadtbibliothek.***) Bei ihr ist der einen Viola di Gambaspieler darstellende Titelholzschnitt noch vollständig erhalten. Die Pflege des Gesangs gehörte jedoch jetzt nicht mehr ausschliefslich den kirchlichen oder gelehrten Kreisen an; die seit 1512 erschienenen mehrstimmigen Liedersammlungen fanden besonders in den bürgerlichen Kreisen ihre Abnehmer. Als neunte deutsche Liedersammlung und zweites musikalisches Druckwerk Egenolff's erschienen 1535

*) S. R. v. Liliencron, Die Horazischen Metren in deutschen Kompositionen des 16. Jahrhunderts. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 3. 1887.

**) Gedenkblatt an die Jubelfeier der 350jährigen Einführung der Buchdruckerkunst in Frankfurt, Frkft. 1889.

***) Ist der Liliencronschen Neuausgabe der Horazischen Oden zu Grunde gelegt.

im Hornung, die *Gassenhawer und Reutterliedlin.* In achtunddreifsig und neununddreifsig Liedern ist hier eine Auswahl aus den vorausgehenden Sammlungen getroffen, elf neue Lieder sind hinzugefügt, neun Komponisten, darunter Ludwig Senfl, Matthias Greitter, Balth. Arthopius werden genannt. Die Tenorstimme ist mit dem vollen Text gedruckt, die übrigen Stimmen haben, wie dies meistens üblich war, nur die Textanfänge. Rechnen wir die Lieder ab, deren anstöfsiger und derber Text uns den Titel erklärlich macht, so bleibt in dem gröfsern Teil eine Fülle köstlich lyrischer Poesie mit einfachen zum Herzen gehenden Melodien zurück. Gerade diese Lieder gehen wie ein eiserner Bestand durch die vielen ähnlichen Sammlungen des sechszehnten Jahrhunderts. Die drei kleinen Stimmbücher (der Diskant ist verloren) sind als Unikum im Besitz der Ratsbibliothek zu Zwickau.

Weitere, den Egenolffdrucken ähnlichen Ausgaben, jedoch ohne Jahreszahl und Druckort, sind die *Grassliedlin* und *Gassenhawer* und *Reutterliedlin* (zum Teil auf den Königl. Bibl. von Berlin und München). Sie bringen eine andere Reihenfolge und verschiedene neue Lieder. Die letzte musikalische Ausgabe Egenolff's wurde eines der verbreitetsten geistlichen Liederbücher der Reformationszeit, es war: *Der Psalter | In Newe Gesangsweise | vnd künstliche Reimen gebracht, | durch Burcardum Waldis* 1553, 8°, 100/160 mm. Der Holzschnitt des Titelblatts zeigt den trauernden David von Nathan getröstet, in einer an die H. Holbeinschen Zeichnungen zum alten Testamente erinnernden Weise. In der Vorrede des Buches schildert der Verfasser, ein ehemaliger Franziskaner zu Riga, seine Mühen und Schicksale, die ihn auch in eine dreijährige Gefangenschaft gebracht hatten. Als er am Ende seines Lebens lutherischer Pfarrer zu Abterode, in seinem hessischen Heimatlande geworden war, stellte er die früher in deutsche Reime übertragenen Psalmenlieder zusammen und widmete sie seinen Brüdern die ihn aus der Gefangenschaft befreit hatten. In den Kämpfen der Zeit mussten die Bitt- und Trostlieder des Psalters von mächtiger Wirkung sein. Sie gingen vielfach in die lutherischen Gesangbücher des sechszehnten Jahrhunderts über.*) Es finden sich dreiundsiebzig neue Formen in den einstimmigen, den Psalmen beigegebenen Melodien, die wohl dem Burcard Waldis zuzuschreiben sind, die andern Weisen sind weltlichen Liedern ent-

*) Nach einer von Lic. Dr. F. Zimmer auf der Casseler Landesbibliothek gefundenen Handschrift vierstimmiger Psalmenlieder von Burcard Waldis, sind 1880 vierzig dieser Lieder in Neubearbeitung bei Vieweg, Quedlinburg, erschienen.

nommen. Die Notendrucke Egenolff's werden in Nachschlagewerken gewöhnlich als *schlechte Typendrucke* bezeichnet. Es ist ihm nicht gelungen, die Linientypen in eine möglichst ebenmäfsige Fläche zu bringen. Dadurch hat das Tonbild etwas schwankendes erhalten und ist schwer zu lesen. Scheut man jedoch längere Beschäftigung und die Nachschrift nicht, so ergiebt sich in den meisten Fällen ein korrekter Satz. Die den einfachen Typendruck nach Egenolff's Vorbild nachahmenden Nürnberger Drucker, als erster Hieronymus Formschneider, vermochten es an einem in technischen Dingen so hervorragenden Platze, das Problem in besserer Weise zu lösen. Ein Beispiel dafür besitzt die Bibliothek in der von *Joh. Ott* herausgegebenen, von Formschneider 1537 gedruckten berühmten Motettensammlung *Novum et insigne opus Musicum* in sechs Stimmheften aus dem Besitze Hartmann Beyers.

Die grofsen Frankfurter Druckerfirmen des sechszehnten Jahrhunderts führten den Notendruck als Nebenzweig weiter; eine ausschliefsliche Notendruckerei in der Art der Nürnberger und Münchener wurde in Frankfurt erst zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts errichtet. Dies näher darzulegen, muss einer späteren Betrachtung vorbehalten bleiben.

Die reiche Sammlung der Frankfurter Missaldrucke, wohl nur ein Teil dessen was vorhanden war, erweckt unser Interesse vornehmlich nach der typographischen Seite. Für die Kenntnis des gregorianischen Gesangs bieten ihre abgekürzten und zusammengedrängten Melodien weit weniger als die der früheren Handschriften. Sie deuten eher auf jene Periode des Verfalls im Kirchengesang hin, die ja um jene Zeit überall eintrat, und die Reformbeschlüsse des Tridentinums zur Folge hatte. Von den späteren Missaldrucken gehört ein Teil der Reform- und Übergangsperiode an, es sind: das *Missale Romanum*, Leodii 1574 (einfacher Typendruck), *Praemonstratenser Missal*, Paris 1578 (Carolus Roger, Typendoppeldruck), die Mainzer Agenda von 1599 (Balthasar Lipp, Typendoppeldruck, Sammlung Fr. Nicolas Manskopf) und das *Mainzer Missal* von 1602 (Balthasar Lipp, Typendoppeldruck).*) Die Choralreform wurde nicht glücklich durch die Ausgabe der Medicäa im Jahre 1614—1615 abgeschlossen; man hatte sich bei ihrer Redaktion mehr nach den Kunstanschauungen des siebzehnten Jahrhunderts als nach den alten Quellen des Kirchengesangs gerichtet. Die nach ihr gedruckten in Frankfurt befindlichen Chor-

*) Beschrieben bei Weale, Des. Cat. S. 112.

bücher sind: ein *Carmeliter Missal* von 1665 (Antwerpen, Plantin-Moreto), ein *Graduale* von 1680 (Toul, Alexius Laurent), beide in Typendoppeldruck, ferner zwei *Carmeliter Missalien* von Plachius in Rom 1703, und Balleoni in Venedig 1760, in einfachem Typendruck.

An dem uralten Baum christlicher Kunst sollte aber im sechszehnten Jahrhundert ein neuer lebenskräftiger Zweig entstehn in dem deutschen, dem protestantischen Choral, wie ihn Luther seinem Volke gab. Bei der Ausgestaltung des Gottesdiensts, des im Jahre 1525 zur lutherischen Lehre übergetretenen Frankfurt machten sich besonders Zwinglische Einflüsse geltend und so wurde die von Luther neben der Predigt zum musikalischen Mittelpunkt bestimmte *deutsche Mess* nicht eingeführt. Um so mehr mussten deshalb neben den beibehaltenen lateinischen Gesängen der alten Kirche, die in Flugblättern durch die Lande gehenden Lieder Luther's und seines Kreises Eingang finden. Wie nun in den musikalischen und theoretischen Büchern jener Epoche ein neues Moment, die Kunstliebe des Einzelnen und sein Anteil an den Kulturfortschritten der Zeit zur Geltung kommt, wurden die lutherischen *Bekenntnisslieder* der Ausdruck freier Selbstbestimmung des Einzelnen auf religiösem Gebiete und in ihren einfachen, zum gröfsten Teil dem Volksgesange entlehnten Weisen eine Quelle reicher künstlerischer Entfaltung der kommenden Zeiten.*)

Die ältesten Musik-Handschriften auf englischen Bibliotheken.

(**Henry Davey.**)

In der jüngsten Zeit ist zwar Manches geschehen englische Musik-Handschriften bekannt zu machen, ich erinnere nur an Sir John Stainer's Dufay und an Mr. Squire's Eton-Manuscript, doch sind dies nur Tropfen gegen den Reichtum an Handschriften den die englischen Bibliotheken besitzen. Um nur über die wichtigsten Handschriften eine Übersicht ihres Inhaltes zu erhalten, beschränke ich mich auf eine rein bibliographische Aufzählung des Inhaltes.

1. Egerton Ms. 2615, Mysterien. Enthält die Prose de l'Ane, Sec. XIII. Von Danjou und Coussemaker beschrieben. British Museum.

*) *Druckfehlerberichtigungen*: Heft 11, 1901: S. 189 ist zu lesen statt Berlin, *Leipzig 1897*. S. 191, *Antiphonare* statt Antiphonen. Heft 12: S. 199 *dicite* statt ditite. S. 201 *fratrem* statt fratrum. S. 203 *usum* stat usund, *legat* statt leget.

2. Additional Ms. 27630, Hds. aus der Schweiz, enthält einige Motetten aus dem 15. Jh. British Museum.

3. Add. Ms. 29987, italienische Hds. des 15. Jh. Enthält dieselben Komponistennamen wie der Codex 568 kl. fol. der Nationalbibliothek zu Paris, der wieder übereinstimmt mit dem Codex 87 der Bibl. Laurenziano zu Florenz, ist aber keine Kopie. Siehe den Inhalt in M. f. M. 30, 117 und Ambros Geschichte der Musik, 3, 496. [British Museum.]

4. Add. Ms. 29996 in 4° [br. Mus.], von mehreren Händen im 16. u. 17. Jh. geschrieben. 218 Blätter. Der 1. Teil geht von Bl. 6 bis Bl. 45 und scheint zwischen 1530—50 geschrieben zu sein. Der Schreiber soll nach Joseph Warren, dem der Codex einst gehörte, *John Redford* gewesen sein, der um 1535 Chordirektor an St. Paul in London war. Der nächste Teil der Hds. soll von *Tallis* herrühren. Einiges auch von *Byrd*. Schliefslich gelangte das Buch in die Hände von *Thomas Tomkins*, eines Schülers Byrd's, der 1656 starb. Sehr fraglich scheint mir diese Annahme Warren's zu sein, die durch weiter nichts unterstützt wird, als dass die drei Namen als Komponisten der in der Hds. vorhandenen Orgelpiecen genannt werden, die zumeist aus variierten Chorälen bestehen. Die Orgelpiecen sind auf zwei 7—8- oder ein 12liniges Notensystem geschrieben. Fol. 78—153 enthält Partituren, Fol. 184—218 Kontrapunktübungen.

Verzeichnis des Inhalts:

Fol. 6b. Miserere, 2stimmig für Orgel oder Klavier.

Miserere, 3stim., Choral im Tenor, von *Redforde*.

Miserere, 3stim., Choral im Bass, von *E. Strowger*.

Fol. 7a. Miserere, 3stim. von *J. R[edford]*.

Miserere, 3stim.

Miserere, 2stim.

Miserere, 3stim., mehrfach beschädigt. Folgen noch 3 Miserere ohne Autor, dann liest man „Finis Miserere. Mr. *Kyrton*.“

Darauf folgen abermals 4 Miserere 3stim. notiert auf ein einziges 12liniges Notensystem.

Fol. 8b. Salvator in F fa ut, 4stim. auf 2 Systeme notiert, 3 Verse. Folgt ein Salvator zu 2 Stim. 3 Verse, der 3. defekt.

Fol. 10a. Te Lucis, 3 Verse zu 2 u. 3 Stim. Der 3. defekt.

Fol. 10b. Christe qui lux, 4 Verse, von *J. Redford*.

Fol. 11b. Primo dierum, *J. R.*

Eterne verum conditor. Fol. 12a der 2. u. 3. Vers.

Fol. 12b. Lucis creator.

Fol. 13a. Conditor alme, 3 Verse. Verbum supernum prodiens, 3 Verse.

Fol. 14b. Iste confessor, 3 Verse. Der zweite hat eine sehr bewegte Bassstimme.

Fol. 15b. Veni redemptor, 3 Verse. Der dritte steht wieder auf einem 12linigen Notensysteme.

Fol. 16b. Deus creator omnium, 3 Verse.

Fol. 17b. Christe redemptor. — A solis ortus cardine, von *J. R.*

Fol. 18a. Corus nove Hierusalem. — Eterne rerum conditor.

Fol. 18b. 2 Glorificamus.

Fol. 19a. b. 2 Lucem tuam. Das zweite mit *Richard Winslate* gezeichnet, der Organist an der Kathedrale zu Winchester war.

Darauf folgen von derselben Hds. Orgelbegleitungen zu gröſseren Werken. Dass dieser Teil der Hds. von einem des Lateins nicht Geübten geschrieben ist, beweisen die Worte „Dingnare und angnus", damit fällt die Annahme, dass Redford der Schreiber war.

Fol. 20b. Te Deum mit den Abteilungen: Te Deum, Tibi omnes, Sanctus, Pleni sunt, Te prophetarum, Te per orbem, Venerandum, Tu Rex, Tu ad liberandum, Tu ad dexteram, Te ergo, Salvum fac, Per singulos, Dingnare (!), Fiat misericordia. Am Schlusse liest man: Laus sit omnipotenti Deo. Quod master *John Redforde.*

Fol. 22b. Te Deum. Aliud. Gröſstenteils wie das vorhergehende. Das Salvum fac kommt zweimal vor und liest man beim ersten „An excellent Verse ... Master *Avere* (wahrscheinlich ist *Avery Burton* gemeint).

Fol. 25b. The VIIIth Tune in C fa ut. 6 Piecen zu 3 und 4 Stimmen.

Fol. 28b. Deus creator omnium, 4 Verse, der fünfte „made by *Phelyppe Apprys* of Seynt Poulls in London" (St. Paul Kathedrale). Darauf folgt eine Messe vom Gloria ab: Hominibus, Gracias, Domine filli, Qui tollis, Qui sedes, Cum sancto spiritu.

Fol. 30a. Credo in unum Deum, ohne Musik, doch ist der Raum dazu freigelassen.

Fol. 31b. Offertorium. Fol. 33a. Sanctus. Pleni sunt (nur Pausen, d. h. die Orgel schwieg während der Zeit).

Fol. 33b bis 34a enthalten nur die Aufschrift Benedictus, Osanna, Angnus (!) Dei ohne Noten, nur Pausen. Dagegen das Qui tollis und Agnus für Orgel notiert. Am Ende liest man „Finis quod *Phelyppe Aprys.*" Aprys ist wahrscheinlich „Ap Rhys; ein Name der in Wales vorkommt. Die heutige englische Form ist „Price".

Die folgenden 5 Tonsätze sind auf ein 12liniges Notensystem wie in Partitur gesetzt und enthalten die dreistimmigen Sätze:

Fol. 34b. Precatus est Moyses bis Laus sit omnipotenti Deo quod. Master *Johne Redforde.*

Fol. 36b. Justus ut palma, derselbe.

Fol. 37b. Exultabunt Sancti, von *Thorne of York.*

Fol. 38b. Reges Tharsis. Master *Preston.*

Fol. 39b. Letamini in Domino, von *Robert Corsun.*

Die folgenden Orgelpiecen stehen auf 2 Systemen zu 7 und 6 Linien und sind folgende:

Fol. 40a. Felix namque, 2stim., Mr. *Redforde.*

Fol. 41a. Felix namque, 3stim. von *Phyllypes Apryce.*

Fol. 42a. Felix namque, 3stim., Master *J. Redforde.*

Fol. 43a bis 45a. Veritas mea, von *Robert Corsun.*

Mit Fol. 45b erscheint eine neue und etwas spätere Handschrift, die nach Warren's Urteil die des *Thomas Tallis* ist, da sie mit dem Autograph im Waltham Holy Cross Ms. die gröfste Ähnlichkeit hat.

Die nun folgenden Orgelpiecen von Fol. 45—67 weisen nur den Komponistennamen *Thomas Preston* auf und man könnte vermuten, dass auch die nicht gezeichneten Piecen von ihm sind.

Fol. 45b. Felix namque, 3stim., eine umfangreiche und sehr bewegte Piece von Mr. *Preston.*

Fol. 48a. Ein einstimmiges Fragment „Upon la mi fa".

Fol. 49a. Diffusa, 3stim. von *Thomas Preston.* Die linke Hand hat viele Passagen.

Fol. 51b. Bonus Doctor, 4stim. von *Preston.* Ein kontrapunktisch gearbeiteter Satz.

Fol. 53b bis 60a. Sieben Felix namque zu 4 Stim. von *Preston.*

Fol. 61a. b. Ohne Autor: Beatus Laurentius. Confessio, beide 4stim. Eine Randnotiz vom Buchbinder soweit weggeschnitten, dass sie unlesbar ist.

Fol. 62b. Resurrexit, 2stim. Die rechte Hand hat vielfache Läufe. Nach einer Fermate folgt „In cognovisti" zu 3 Stim.

Fol. 64a. Resurrexit, 4stim. Am Schlusse „Da gloriam Dei". Mr. Preston.

Fol. 64b. Hec dies, 2stim., nach einer Fermate folgt ein Confitemini in Proportion.

Fol. 65a. Alleluja, 3stim. Nach einer Fermate folgt „Versez" worauf Tomkins schrieb „A good sharpe verse". Folgt der 2. Vers.

Fol. 66a bis 67b. Fulgens. Darauf folgen 13 Arrangements.

Jetzt folgt eine andere sehr feine Handschrift, die dann auf Fol. 158—178 wiederkehrt.

Fol. 68a bis 69b. Drei „In Nomine“ das zweite und dritte von Bird (Byrd).

Fol. 70b folgen einige Reimverse, dann viele leere Blätter. Diesen folgen dann Partituren auf 4 Notensystemen mit Tonsätzen aus gedruckten Gesangswerken.

Fol. 78b bis 110b enthalten 20 vierstimmige Fancies, anonym.

Fol. 110b bis 121a die Partituren von *Byrd*'s Songs of Sundry Natures von 1610 zu 4 Stim.

Fol. 121b ein Fragment.

Fol. 122a bis 137b die Partituren der vierstimmigen Madrigale *Morley*'s.

Fol. 136a in der einen Ecke des Blattes ein Canon für 20 Stimmen von *Elway Bevin.*

Fol. 137b ein Fragment.

Fol. 138a bis 147b die Partituren der 4- und 5stim. Madrigale von *Farmer.* (Fortsetzung folgt.)

Mitteilungen.

* *Hugo Goldschmidt:* Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert. Leipzig 1901, Breitkopf & Härtel. 8⁰. VI, 151 S. Text, bis S. 404 Notenbeispiele, bis S. 412 Litteratur und Register. Preis 10 M. Der Inhalt dieses wertvollen Werkes zerfällt in eine Einleitung, in die römische Oper der Jahre 1600—1647, in die musikalische Komödie des 17. Jhs. (Opera buffa) und in das Orchester der italienischen Oper im 17. Jh. Die Florentiner Periode der Gründung der Oper wird als bekannt vorausgesetzt und das mit Recht. Wichtig ist, dass nicht Venedig die Florentiner Erbschaft antrat, wie bisher angenommen wurde, sondern Rom und an der Hand der dort entstandenen und im Palaste Barberini's aufgeführten Opern verfolgt der Verfasser die Entwickelung des Recitativs, der Arie, der Chöre und der Instrumental-Begleitung. *Domenico Mazzocchi*'s Oper Catena d'Adone eröffnet den Reigen. Einiges Biographische, der Dichter des Textes, der Inhalt des Textes und die genaue Prüfung der Musik an der Hand der Partitur, aus der das Wichtigste mitgeteilt wird, bilden durchweg den Weg den der Verfasser den Leser führt. *Francesca Caccini*'s La Liberazione di Ruggiero wird nur besprochen um Ambros' Überschätzung der Oper auf ihren wahren Wert zurückzuführen. Seite 36 ist eine Notiz richtig zu stellen. Im Quellen-Lexikon wird unter *Cornachioli* (Giacinto) aus Ascoli nur gesagt,

dass er im 17. Jh. in Rom lebte. Rudhart in seiner Geschichte der Oper am Hofe in München bezeichnet ihn als Musiker an der Münchener Hofkapelle und Knabeninformator unter dem Kapellmeister Porro, der von 1635 bis 1656 in München angestellt war. Da Cornachioli in den Akten des Kreisarchivs nicht genannt wird, ignorierte ich die Angabe Rudhart's, der weder ein sicherer Historiker noch irgendwo eine Quelle angiebt, so dass man über Cornachioli eben nur berichten kann, dass er 1629 in Rom lebte. *Cornachioli* schrieb die Oper Diana schernita, Favola boscareccia, ein Hirtendrama. Es ist dies der erste Versuch Elemente der Komödie in die griechische Sagenwelt einzuflechten, doch dem Komponisten glückte das leicht Gefällige und Anmutige noch nicht, der Stil des Peri beherrscht noch seine Erfindungsgabe und schnürt ihn in die Florentiner steife Ausdrucksweise. Besser trifft den leichten graziösen Ausdruck schon der Römer *Stefano Landi* in seinem *La morte d' Orfeo,* der vom Verfasser einer sorgfältigen Prüfung unterzogen wird, sowie einem zweiten Drama musicale il *Santo Alessio*, einer Tragödie, welches schon der Orchesterbegleitung mehr Aufmerksamkeit schenkt. Musikbeilagen begleiten durchweg den Text, nur sind dieselben leider schwierig aufzufinden, da der leitende Buchstabe nicht jeder Nummer vorangesetzt ist. Der Verfasser betont ganz besonders, dass Landi bereits seinen Recitativen Seele und Leben einzuhauchen versteht und man schon bei ihm eine Tiefe der Charakteristik, eine Schönheit und überzeugende Wahrheit der tonlichen Schilderung menschlichen Leidens findet, die selbst über Monteverdi's Tonsprache hinausgeht (S. 55). Auch Landi's Instrumental-Einleitung hat bereits die dreisätzige Form einer Sinfonie, wie sie bisher Scarlatti als Erfinder zugeschrieben wurde (S. 61). Der nächste römische Opernkomponist ist *Michelangelo Rossi,* Oper *Erminio sul Giordano,* die im Winter 1637 im Palaste des Präfekten von Rom, Taddeo Barberini, in Scene ging. Der Vorwurf zum Texte ist aus Tasso's befreitem Jerusalem entnommen. Das Gesamturteil über das Werk fasst der Verfasser S. 70 in die Worte: es zeigt die Ohnmacht der Zeit, des Dichters und Musikers insbesondere, ernste Stoffe zu gestalten. Einem Armida-Drama konnten auch stärkere Talente als dieser Librettist und Rossi nicht gerecht werden. Im Gefühle ihrer Ohnmacht legen sie denn auch das Schwergewicht auf die Ausgestaltung des Eklogisch-Lyrischen. Bedeutender ist *Loreto Vittorij* aus Spoleto in seinem Dramma musicale *La Galatea,* Rom 1639, dessen Dichter und Komponist er war. Es ist die letzte tragische Oper der römischen Periode die uns aufbewahrt ist. Die Dichter und Komponisten wenden sich jetzt mit Vorliebe und Erfolg der Komödie zu, während die Venetianer die ernste Oper weiter pflegen, wie die Opern von Cavalli beweisen, die in Rom in den Jahren 1643, 1644 und 1645 aufgeführt wurden. Noch widmet der Verfasser der Oper *Orfeo* des *Luigi Rossi* auf S. 78 ff. einen breiten Raum. Sie ist zugleich die erste italienische Oper, die in Paris am 2. März 1647 ihren Einzug durch Mazarin's Machtwort hielt. Rossi selbst dirigierte die Aufführung. Exemplare der Partitur besitzen die Bibliothek Chigiana in Rom und eine davon angefertigte Kopie das Conser-

vatoire zu Brüssel. Der 2. Abschnitt des Buches behandelt die Opera buffa des 17. Jahrhunderts. *Giulio Ruspigliosi,* der spätere Papst Clemens IX., ist als Dichter der Begründer der Opera buffa anzusetzen. Seine Komödien „Che soffre, speri" und „Dal male il bene" gaben den Komponisten treffliche Gelegenheit die leicht geschürzte Muse zu pflegen und das Secco-Recitativ einzuführen, worin der Italiener jene bewundernswerte Zungenfertigkeit erlangt hat. *Vergilio Mazzocchi* und *Marco Marazzoli* sind die Komponisten der zuerst genannten Comedia. S. 90 bespricht der Verfasser den Text und führt die charakteristischen Stellen der Komposition nebst Notenbeispielen an. Das Endurteil über beide Komponisten fasst der Verfasser S. 96 in die Worte: Weder Mazzocchi noch Marazzoli ragen an Fantasie und Erfindungskraft über den Durchschnitt tüchtig gebildeter Musiker der Zeit hervor. Man wird in der Partitur vergeblich selbst nur nach besonders gelungenen Einzelheiten suchen, die Musik bleibt fast überall bedeutungslos. Ihre einzige Errungenschaft ist die Schaffung des Secco-Recitativs, das sich offenbar bereits bemüht, jenen flüssigen, an die sprachliche Diktion angelehnten, ihr in Tonfall und Caesur abgelauschten Aufbau herzustellen, wie wir sie in der Zeit der reiferen Entwickelung bewundern ... Die zweite oben genannte Comedia „Dal Male il bene" fällt ins Jahr 1654, die Komponisten sind *Antonio Maria Abbatini* und obiger *Marazzoli.* Der 1. und 3. Akt ist von Abbatini und der zweite von Marazzoli.*) Eine Partitur besitzt die Bibliothek Barberini in Rom, Codex XLVIII, 155 und eine moderne Kopie in der Bibliothek der Santa Cecilia in Rom. Der Verfasser giebt der Komposition grofses Lob und weist die Fortschritte in der Form und im Ausdrucke nach. *Abbatini* bringt sogar am Ende jeden Aktes ein Finale, ein Zusammenwirken aller Beteiligten, was man bisher *Logroscino* zuschrieb. Als letzte Oper wird *Moniglia*'s Tancia, Musik von *Jacopo Melani* besprochen (S. 110 ff.). Der 3. Abschnitt ist dem Orchester der italienischen Oper im 17. Jahrhundert gewidmet und an der Hand der Partituren der nach und nach immer reichlichere Gebrauch der Instrumente nachgewiesen, ebenso die schon früher ausgesprochene Meinung durch Beweise belegt, dass die Komponisten die Instrumente anfänglich wohl nannten, sie aber nicht in Partitur brachten, sondern dies dem jeweiligen Kapellmeister überliefsen. Auch der Gebrauch der Violine statt der Viola wird an Beispielen nachgewiesen. Für den Historiker sind dies alles wertvolle Feststellungen.

* XIV Altniederländische Volkslieder nach *Adrianus Valerius* (1626). Für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, bearbeitet von *Julius Röntgen.* Die deutsche Übertragung von *Karl Budde.* Leipzig (1901) Breitkopf & Härtel. fol. 32 S. Die Melodien Valerius' erfreuen sich seit ihrer Veröffentlichung in den Ausgaben der Maatschapij zu Amsterdam im Jahre 1871 und 1893 einer ganz besonderen Bevorzugung und sind nun schon in allerlei Bearbeitungen im Druck erschienen. Die vorliegende Ausgabe

---

*) So schreibt der Originaltitel vor, den der Verfasser S. 98 mitteilt, und ist danach die Angabe im Quellen-Lexikon zu verbessern.

ist mit einer Vorrede von Budde versehen, die einen geschichtlichen Überblick giebt nebst einer Erläuterung der 14 Liedertexte mit Nachrichten ihrer historischen Bedeutung. Die Auswahl der Melodieen ist vortrefflich, doch hat meiner Ansicht nach Herr Röntgen in dem Bestreben die Klavierbegleitung selbständig zu gestalten öfter zu viel des Guten gethan und durch zu dicke Harmonieen die Einfachheit des Liedes beeinträchtigt. Das bekannte Wilhelmuslied Nr. VII hat in betreff seines rhythmischen Wechsels schon manchem eine harte Nuss gegeben. Das Lied widerstrebt eben dem modernen Takte und ist nur ohne Taktstrich denkbar, nur dem Rhythmus der Worte folgend. Die Klavierbegleitung ist hier vortrefflich, sowie auch bei den Nummern 2, 5, 8, 9, 12 und 13. Die Sammlung ist eine vortreffliche Bereicherung des Repertoirs der singenden Musikwelt.

* Zwanzigster Jahresbericht der internationalen Stiftung: *Mozarteum* in Salzburg 1900 ... von *Joh. Ev. Engl,* d. Z. Sekretär. Salzburg 1901, Selbstverlag des Mozarteums. gr. 8⁰. 53 S. Zuerst wird Rechenschaft über innere Angelegenheiten und die Musikschule abgelegt, darauf folgt ein Artikel über Mozart's Aufenthalt in Frankfurt a. M. im Jahre 1790, seiner letzten Reise kurz vor seinem Tode. Sparsam fließen nur die Quellen über seinen dortigen Aufenthalt und die 6 Seiten werden gröfstenteils durch biographische Nachrichten ausgefüllt die Personen betreffen mit denen er dort verkehrt hat, wie Joh. Böhm, Dr. Joh. Friedr. Wilhelm Dietz u. a. Das Tischbein Mozart-Bild wird darauf als kein Mozart-Bild mit vielfachen Beweisen erklärt. Eine Stammtafel der Familie W. A. Mozart's endigt die Artikel, sie beginnt mit David Mozart, einem Maurer von Pfersee 1620 bis 1685 und endigt mit dem 1898 verstorbenen Stationsdiener Karl Mozart in Augsburg. Das übrige sind Namenverzeichnisse und Berichte über das Archiv.

* Oberschefflenzer Volkslieder und volkstümliche Gesänge, gesammelt von Augusta Bender. Niederschrift der Weisen von Dr. J. Pommer. Karlsruhe 1902, G. Pillmeyer (Braun'sche Hofbuchhdlg.). kl. 8⁰. 312 S. mit zahlreichen Liedern von denen auch ein Teil mit Melodieen versehen ist. Den Schluss bilden Nachweise der Quellen, die gröfstenteils der Neuzeit angehören. Auch die Melodieen sind neueren Datums, die ältesten reichen bis ins 18. Jahrhundert. Preis 3 M.

* Stradivari's Geheimnis. Ein ausführliches Lehrbuch des Geigenbaues von *Karl Schulze*, Geigenbauer in Berlin. Mit 6 Tafeln. Berlin 1901, Fussinger's Buchhdlg. 8⁰. 135 S. Text. Wie weit der Verfasser durch seine Entdeckung den alten Violinen in seinen eignen angefertigten Violinen nahe kommt, kann nur ein Violinist an Ort und Stelle beurteilen. Sein Buch darüber liest sich ganz gut.

* 85. und 86. historisches Konzert des *Bohn*schen Gesangvereins in Breslau. Das eine ist *Albert Lortzing* gewidmet mit allerlei Arien, Scenen, Ensembles aus seinen Opern und einigen Liedern, ein- und mehrstimmigen, das andere *Robert Franz* mit Solo- und einigen Chorliedern.

* Annuario del R. Istituto musicale di Firenze (Anno II—1899—1900) e Atti dell'Accademia (Anni XXXVI—XXXVIII). Firenze 1901, Galetti

e Cocci. gr. 8°. 136 S. Aufser internen Angelegenheiten interessiert uns besonders der Bestand der Bibliothek und darunter ein Sammelband, betitelt: Arie e Cantate da camera per voce sola coll' accompagnamento del basso numerato, Ms. in qu. 4°. 21 × 18 mit 7 Gesängen von *Carissimi*, 3 von *Tenaglia* (Anton Francesco), 5 von *Farina* (Antonio). Ferner eine Intabolatvra de Levto de diversi avtori novamente stampata: Et con diligentia revista: Con gratia et privilegio ... Am Ende: Stampata nella cita de *Milano* per *Jo. Antonio Casteliono* al Primo de Magio M.D.XXXVI. 1 vol. in qu. 4°. 20 × 15, mit 63 Blättern. Enthalten sind Fantasien von *Francesco* da Milano, *Alberto* da Mantua, *Marco* da Laquila, 1 Pavana von *Paulo* b. da milano. 3 Saltarelli ohne Autor, 1 Pavana von Borono da Milano, folgen anonyme Saltarelli, Toccati u. a. An Autoren werden nur noch genannt, aufser den obigen: *Jo. Jacobo Albutio.* — Antonio Francesco *Doni* Fiorentino: Dialogo della Mvsica di ... Venegia 1544 Girol. Scotto. 4°. 4 Stb. Die Autoren sind im Quellen-Lexikon verzeichnet, doch muss es dort nicht Bargonis, sondern Bargonio heifsen, wie er auch Bd. 1 p. 342 eingeordnet ist, dagegen schreibt der Katalog Berthem, statt Berchem. — La nobiltà di Roma von *Gasparo Fiorino,* 31 Villanellen zu 3 Stimmen von *Francesco* di Parise für Laute arrangiert, erschien bei Scotto in Venedig 1571. Siehe den Titel im Quellen-Lexikon unter *Fiorino* und *Francesco* da Parigi. — Diesem folgen die Laudi spirituali von *Serafino Razzi* aus Florenz, die 1563 bei Giunti di Firenze in Venedig in 4° erschienen. Der Katalog von Bologna, Bd. 2 p. 357 verzeichnet dasselbe Werk, vergleicht man aber den Wortlaut der beiden Titel-Niederschriften, trotz der scheinbar genauen Wiedergabe, so finden sich allerlei Varianten, und habe ich bei meinen vielfältigen bibliographischen Studien leider durchweg die Beobachtung gemacht, dass kaum Einer im Stande ist einen Titel wortgetreu zu kopieren. — *Francesco Severi* aus Perugia ist mit seinen Salmi passaggiati per tutte le voci, libro I. Roma 1615 da Nicolò Borboni in qu. 8° vertreten. Severi war Sopranist an der päpstlichen Kapelle unter Paul V. — Diesen alten Drucken folgen eine grofse Anzahl neuere Werke, denen zum Teil eine ausführliche Beschreibung vom zeitigen Bibliothekar *Riccardo Gandolfi* beigefügt ist. S. 55—64 folgt ein Verzeichnis neuer Werke allerlei Art. Den Beschluss bilden „Atti dell'Accademia del R. Istituto“ ... Anni 36—38, Verzeichnisse der Lehrer und Schüler der Musikschule, der Verstrorbenen u. a.

* Die Verlagshandlung „Harmonie“ in Berlin versendet einen Kalender für 1902, der sehr geschmackvoll und mit wertvollen Porträts geschmückt ist, sowie mit dem „Der Gauklerin Lied“ von Toni Thoms. Harmonisch erinnert es oft an R. Wagner.

* Die Breitkopf & Härtel'sche Verlagshandlung hat soeben ihren Jahresbericht für 1901 ihres umfangreichen Verlages veröffentlicht, der gratis durch jede Buch- und Musikalienhandlung zu beziehen ist.

* Anbei eine Beilage: Musikalienkatalog in Sorau, Bog. 1.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXXIV. Jahrg. 1902.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 3.

Quantz und Emanuel Bach

schrieben in den Jahren 1752 und 1753 jeder ein Lehrbuch über die Flöte und das Klavier, worin sie nicht nur über die Behandlung des betreffenden Instrumentes sich aussprechen, sondern die ganze Musikausübung ihrer Zeit in Betracht ziehen. Bei dem heutigen Bestreben in die genauesten Einzelheiten der früheren Musikausübung zu dringen, wird es von Wert sein dasjenige auszuziehen was uns die beiden Männer darüber mitteilen. Anfänglich war ich sogar willens das vollständige Werk von Quantz abzudrucken, doch ist Quantz so weitläufig und umständlich, dass ich den Vorsatz aufgab und nur das wörtlich ausziehe was uns heute noch von Nutzen sein kann. Die eingeklammerten Sätze und Worte sind Bemerkungen vom Unterzeichneten. *Rob. Eitner.*

Das zweite Hauptstück in Bach's Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen, handelt über die *Manieren,* das heifst über die Verzierungen, teils über die vorgeschriebenen, teils über die frei hinzugefügten. Er schreibt S. 51 (ich wähle die neuere Orthographie):

„Es hat wohl niemand an die Notwendigkeit der Manieren gezweifelt. Man kann es daher merken, weil man sie überall in reichlicher Menge antrifft. Indessen sind sie allerdings unentbehrlich, wenn man ihren Nutzen betrachtet. Sie hängen die Noten zusammen, sie beleben sie, sie geben ihnen, wenn es nötig ist, einen besonderen Nachdruck und Gewicht, sie machen sie gefällig und erwecken folglich eine besondere Aufmerksamkeit, sie helfen ihren Inhalt erklären,

es mag dieser traurig oder fröhlich oder sonst beschaffen sein wie er will, so tragen sie allezeit das ihrige dazu bei; sie geben einen ansehnlichen Teil der Gelegenheit und Materie zum wahren Vortrage. Einer mäfsigen Komposition kann durch sie aufgeholfen werden, da hingegen der beste Gesang ohne sie leer und einfältig und der klarste Inhalt davon allzeit undeutlich erscheinen muss."

So viel Nutzen die Manieren also stiften können, so grofs ist auch der Schaden, wenn man teils schlechte Manieren wählet, teils die guten auf eine ungeschickte Art aufser ihrem bestimmten Orte und aufser der gehörigen Anzahl anbringt. Deshalb haben diejenigen allezeit sicherer gehandelt, welche ihren Stücken die ihnen zukommenden Manieren deutlich beigefügt haben, als wenn sie ihre Sachen der Diskretion ungeschickter Ausüber hätten überlassen sollen.

Auch hierin muss man den Franzosen Gerechtigkeit wiederfahren lassen, dass sie in der Bezeichnung ihrer Stücke besonders sorgfältig sind. Die gröfsten Meister unseres Instruments in Deutschland haben dasselbe, wiewohl nicht mit solchem Überfluss gethan und wer weifs, ob sie nicht durch diese vernünftige Wahl und Anzahl der Manieren Gelegenheit gegeben haben, dass die Franzosen anjetzo nicht mehr wie vordem fast jede Note mit einem solchen Zierrat beschweren und dadurch die nötige Deutlichkeit und edle Einfalt des Gesanges verstecken.

Wir sehen hieraus, dass man lernen müsse die guten Manieren von den schlechten zu unterscheiden, die guten recht vorzutragen und sie an ihrem bestimmten Orte in gehöriger Anzahl anzubringen.

Die Manieren lassen sich sehr wohl in zwei Klassen abteilen. Zu den ersten rechne ich diejenigen, welche man teils durch gewisse angenommene Kennzeichen (Triller, Vorschlag), teils durch wenige kleine Nötchen anzudeuten pflegt; zu der anderen können die übrigen gehören, welche keine Zeichen haben und aus vielen kurzen Noten bestehen.

Es steht jedem frei, wer die Geschicklichkeit besitzt, aufser unsern (obigen) Manieren weitläuftigere einzumischen. Nur brauche man hierbei die Vorsicht, dass dieses selten, an dem rechten Orte und ohne dem Affekte des Stückes Gewalt zu thun geschehe. Man wird von selbsten begreifen, dass zum Exempel die Vorstellung der Unschuld oder Traurigkeit weniger Auszierungen leidet als andere Leidenschaften. Wer hierinnen das nötige in Obacht nimmt, den kann man für vollkommen passieren lassen, weil er mit der singenden Art sein Instrument zu spielen, das überraschende und feurige,

welches die Instrumente vor der Singe-Stimme voraus haben auf eine geschickte Art verknüpfe und folglich die Aufmerksamkeit seiner Zuhörer durch eine beständige Veränderung vorzüglich aufzumuntern und zu unterhalten weifs. In diesem Punkte behalte man ohne Bedenken den Unterschied zwischen der Singe-Stimme und dem Instrumente bei. Wer nur sonst die nötige Behutsamkeit wegen dieser Manieren anwendet, der sei übrigens unbekümmert, ob das, was er spielet, eben gesungen werden könne oder nicht.

Indessen muss man dennoch vor allen Dingen sich hüten, dass man auch mit unserer Art von Manieren nicht zu verschwenderisch umgehe. Man betrachte sie als Zierraten, womit man das beste Gebäude überhäufen und als das Gewürz, womit man die besten Speisen verderben kann. Viele Noten, indem sie von keiner Erheblichkeit sind, müssen von ihnen verschont bleiben, viele Noten, welche an sich schimmernd genug sind, leiden sie ebenfalls nicht, weil sie nur die Wichtigkeit und Einfalt solcher Noten erheben und von andern unterscheiden sollen. Widrigenfalls würde ich denselben Fehler begehen in den ein Redner fällt, welcher auf jedes Wort einen nachdrücklichen Accent legen wollte; alles würde einerlei und folglich undeutlich werden.

Ohngeachtet die Sänger sowohl als die Instrumentisten, wenn sie ihre Stücke gut ausüben wollen, ebensowenig die meisten von unsern kleinen Manieren entbehren können als die Klavieristen, so haben doch die letzteren ordentlicher verfahren, da sie den Manieren gewisse Kennzeichen gegeben, wodurch die Art, ihre Stücke zu spielen, deutlich angedeutet worden ist.

Da die Franzosen sorgfältig in Beisetzung der Zeichen ihrer Manieren sind, so folgt hieraus, gleich wie man sich leider bisher überhaupt von ihren Sachen und ihrer guten Art das Klavier zu spielen entfernt, dass man auch dadurch zugleich von der genauen Andeutung der Manieren dergestalt abgewichen ist, dass diese sonst so bekannten Zeichen jetzo auch bei den Klavier-Sachen schon anfangen fremde Dinge zu sein.

Alle durch kleine Noten angedeutete Manieren gehören zur folgenden Note, folglich darf niemals der vorhergehenden etwas von ihrer Geltung abgebrochen werden, indem blos die folgende so viel verliert als die kleinen Noten betragen.

Von den Vorschlägen. Die Vorschläge werden teils anderen Noten gleich geschrieben und in den Takt mit eingeteilt (langer Vorschlag), teils werden sie durch kleine Noten besonders angedeutet, indem die gröfseren (Noten) ihre Geltung den Augen nach behalten,

ob sie schon bei der Ausübung von derselben allezeit etwas verlieren (kurzer Vorschlag). Alle Vorschläge müssen stärker als die Hauptnote angeschlagen und an dieselbe herangezogen werden. Die langen Vorschläge erhalten die Hälfte der Hauptnote, oder bei ungleichen Teilen (punktierten Noten) zwei Dritteile.

Von den Trillern. Man hat bei einer guten Art das Klavier zu spielen viererlei Triller, den ordentlichen, den von unten, den von oben und den halben- oder Prall-Triller.

Sie werden jeder durch ein besonderes Zeichen in Klavier-Sachen sehr wohl angedeutet. Aufser diesen werden sie insgesamt bald durch ein tr., bald durch ein einfaches Kreuz (†) bezeichnet. (Den ordentlichen Triller, wie Bach oben sagt, bezeichnet er mit einem schiefliegenden *m*. Er wird stets mit der oberen Hilfsnote begonnen und hat oft einen Nachschlag, der manchmal ausgeschrieben wird. Bei kurzen Noten folgt auf den Triller stets ein Nachschlag bei steigender Sekunde, bei fallender Sekunde fällt der Nachschlag fort. Siehe S. 72 § 5 und S. 74 § 13.) Punktierte Noten, worauf eine kurze Note im Hinaufgehen folgt, leiden auch einen Triller mit dem Nachschlage (§ 14).

Den *Doppelschlag* erklärt Bach so wie er noch heute gemacht wird, sagt aber S. 89 § 17: Da man aufser dem Klaviere das Zeichen des Doppelschlags ebensowenig kennt als nötig diese Manier in der Musik ist, so deutet man sie durch das gewöhnliche Zeichen des Trillers, oder wohl gar durch das Zeichen des Mordenten, welches manchmal einen Triller vorstellen soll, an.

Der *Mordent* wird durch ein schiefliegendes *n* mit senkrechtem Striche dargestellt und kommt als kurzer und langer Mordent vor, der kurze ist gleich dem Pralltriller, der lange hat mehrere Schläge und kommt dem Triller gleich (Bach S. 80).

Von dem *Anschlage.* Wenn man statt einen Ton simpel anzugeben, die vorige Note noch einmal wiederholt und alsdann mit einer Sekunde von oben in die folgende herunter geht, oder wenn man statt diese vorhergehende Note zu wiederholen, die Untersekunde von der folgenden zuerst anschlägt und darauf mit der Sekunde von oben in dieselbe geht, so nennt man dieses den Anschlag. Dieser Anschlag kommt in geschwinden Sachen niemals vor. Er wird mit Nutzen bei „affektuösen“ Stellen gebraucht. Sein Sitz ist teils bei einer wiederholten, teils bei einer um eine Sekunde gestiegenen Note, welche in beiden Fällen hernach entweder durch einen Vorschlag, oder ohne denselben herunter steigen muss.

Der *Schleifer*, eine Folge von schnellen Sekunden, ist bekannt. Der *Schneller* ist ein kurzer Mordent in der Gegenbewegung, dessen höchsten Ton man schnellt und die übrigen beiden (Töne) mit dem steifen Finger vorträgt. Diese Verzierung wird allezeit geschwinde gemacht und kommt niemals anders als bei gestoſsenen und geschwinden Noten vor. (Zu allen Erklärungen giebt Bach in einem besonderen Bande Notenbeispiele.)

S. 129 führt Bach die Vortragszeichen Forte, Piano und Mf. mezzo forte an und sagt S. 130: Man kann allenfalls auch diese Regel merken, welche nicht ohne Grund ist, dass die Töne eines Gesanges, welche auſser der Leiter ihrer Tonart sind, gerne das forte vertragen, ohne Absicht, ob es Con- oder Dissonanzen sind, und dass gegenteils die Töne, welche in der Leiter ihrer modulierenden Tonart stehen, gerne piano gespielt werden, sie mögen consonieren oder dissonieren.

Quantz spricht im 8. und 9. Hauptstücke von den Manieren und hält sich besonders bei den Vorschlägen und Trillern auf, stets im Hinblick auf die Ausführung auf der Flöte, während Bach im allgemeinen von ihnen spricht. Andere Verzierungen erwähnt er nur beiläufig. S. 82 verwirft auch Quantz die zu häufig angewandten Manieren und rät zur Mäſsigung. Sehr umständlich behandelt er im 13. Hauptstücke das Variieren einer Melodie aus dem Stegreife und nimmt Intervall für Intervall vom kleinsten bis zum gröſsten durch und belegt sie im Musik-Bande mit Beispielen. [S. 120 giebt Quantz den Rat die Veränderungen (also die Verzierungen) erst dann vorzunehmen, wenn der einfache Gesang schon gehört worden ist, also sind erst bei der Wiederholung die Verzierungen anzubringen.]

S. 137 schreibt er: Die französischen Komponisten schreiben die Auszierungen mehrenteils nieder und der Ausführende hat daher auf nichts weiter zu denken, als sie gut vorzutragen. Im italienischen Geschmacke wurden in vorigen Zeiten gar keine Auszierungen dazu gesetzt und blieb daher alles der Willkür des Ausführers überlassen. Seit einiger Zeit aber haben die, welche sich nach der italienischen Art richten auch angefangen die notwendigsten Manieren anzudeuten. Vermutlich deswegen, weil man gefunden hat, dass das Adagio von manchem unerfahrenen Ausführer sehr verstümmelt worden und die Komponisten dadurch wenig Ehre erlanget haben. Wie denn nicht zu leugnen ist, dass in der italienischen Musik fast ebenso viel auf den Ausführer als auf den Komponisten, in der französischen aber

auf den Komponisten weit mehr als auf den Ausführer ankomme, wenn das Stück seine vollkommene Wirkung thun solle.

S. 143 § 22 sagt er: Eine alla *Siciliana* im Zwölffachteiltakte (!) mit punktierten Noten untermischt, muss sehr simpel und fast ohne Triller, auch nicht gar zu langsam gespielt werden. Es lassen sich hierbei wenig Manieren, ausgenommen einige schleifende Sechzehnteile und Vorschläge anbringen, weil es eine Nachahmung eines sicilianischen Hirtentanzes ist. Diese Regel kann auch bei den französischen Müsetten und Bergerieen stattfinden. In dieser Weise bespricht er von S. 136 ab alle Arten von langsamen Sätzen.

Von den Cadenzen (S. 151). Ich verstehe unter dem Worte Cadenz hier nicht die Schlüsse oder Absätze in der Melodie, noch weniger den Triller, welchen einige Franzosen „cadence" nennen. Ich handele hier von derjenigen willkürlichen Auszierung, welche von einer concertierenden Stimme beim Schlusse des Stückes über der vorletzten Note der Grundstimme, nämlich über der Quinte der Tonart, woraus das Stück geht, nach dem freien Sinne und Gefallen des Ausführers gemacht wird.

Es ist vielleicht noch kein halbes Jahrhundert her, dass diese Cadenzen bei den Italienern aufgekommen, nachher aber von den Deutschen und von andern, welche sich beflissen haben im italienischen Geschmacke zu singen und zu spielen, nachgemacht worden sind. Die Franzosen haben sich ihrer noch immer enthalten. Die Cadenzen müssen erst nach der Zeit aufgekommen sein, als *Corelli* seine in Kupfer gestochenen 12 Soli vor die Violine herausgegeben hat. (Damit kann nur op. 5 gemeint sein, siehe das Quellen-Lexikon Bd. 3 pag. 52, 2. Spalte, letztes Werk). Bald nach der ersten Ausgabe (von 1700 1. Januar) erschienen diese Sonaten unter des Urhebers Namen von neuem in Kupfer und bei den zwölf Adagios der ersten sechs Sonaten befanden sich die Veränderungen dabei gestochen. Es war aber keine einzige Cadenz ad libitum dabei. Kurze Zeit darauf setzte der ehemals in österreichischen Diensten gestandene berühmte Violinist *Nicola Mattei* noch andere Manieren zu eben diesen zwölf Adagios. Dieser hat zwar etwas mehr gethan als Corelli selbst, indem er dieselben mit einer Art von kurzer Auszierung beschlossen. Sie sind aber noch keine Cadenzen ad libitum wie man itziger Zeit machet, sondern sie gehen nach der Strenge des Taktes, ohne Aufhalten des Basses fort. Beide Exemplare habe ich schon seit dreifsig und mehr Jahren in Händen. Die sicherste (?) Nachricht die man vom Ursprunge der Cadenzen geben könnte, ist diese, dass

man einige Jahre vor dem Ende des vorigen Jahrhunderts (Ende des 17.?) und die ersten zehn Jahre des itzigen den Schluss einer concertierenden Stimme durch eine kleine Passagie über dem fortgehenden Basse und durch einen daran gehängten Triller gemacht hat, dass aber ohngefähr zwischen 1710 und 1716 die itzo üblichen Cadenzen, bei denen sich der Bass aufhalten muss, Mode geworden sind. Die Fermaten oder sogenannten Aufhaltungen ad libitum in der Mitte eines Stückes aber mögen wohl etwas älteren Ursprunges sein. (Leclair l'aîné gab das 2. Buch seiner 12 Sonaten für Violine und Generalbass um 1732 heraus; nur in der letzten Sonate im 2. Satze befindet sich eine auf der ruhenden Quint im Basse regelrechte Cadenz von 10 Takten. In der zweiten Sonate im letzten Allegrosatze, einem Rondo, befinden sich zweimal Ansätze zu einer Cadenz, aber ohne die charakteristischen Zeichen. Man erkennt daraus, dass zu der Zeit der Gebrauch noch kein allgemeiner war und die später gebräuchlichen Formeln noch nicht zur Regel geworden waren, denn im Leclair fehlt die Fermate und der zum Schluss überleitende Triller. Man kann annehmen, dass die Cadenzen in den Konzerten erst im zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts zur völligen Ausbildung gelangen, also in die Jünglingsjahre Quantz' fallen.)

S. 177 spricht er von den Eigenschaften eines Anführers der Musik und erklärt neben allerlei guten Ratschlägen auch die Anordnung eines Orchesters im Opernhause. Er schreibt S. 183: Im Orchesterplatze eines Opernhauses kann der erste Clavicymbal in die Mitte und zwar mit dem breiten Ende gegen das Parterre und mit der Spitze gegen das Theater (Bühne) gesetzt werden, damit der Spieler desselben die Sänger im Gesicht habe. Zu seiner Rechten kann der Violoncell, zur Linken der Contraviolon seinen Platz haben. Neben dem ersten Clavicymbal zur Rechten kann der Anführer (Direktor) ein wenig vorwärts und erhöht sitzen (Quantz giebt ihm etwas vorher eine Violine in die Hand, da die den schärfsten Ton hat). Die Violinisten und Bratschisten können von ihm an einen engen länglichen Kreis formieren, so dass die letzten mit dem Rücken an das Theater und bis an die Spitze des Clavicymbals kommen, damit sie den Anführer alle sehen und hören können. Ist aber das Orchester so geraum, dass vier Personen in der Breite neben einander Platz haben, so können die Ausführer der zweiten Violine zu zweien und zweien hinter einander in der Mitte zwischen den Ausführern der ersten Violine und den mit dem Rücken am Theater sitzenden Bratschisten sitzen, denn je näher die Instrumente beisammen sind

je bessere Wirkung thut es. Auf derselben Seite, am Ende wo die Violinisten aufhören, kann noch ein Violoncell und ein grofser Violon Platz finden. Auf der linken Seite des ersten Clavicymbals stelle man den zweiten, die Länge am Theater hin und mit der Spitze gegen den ersten zugekehret, doch so, dass die Bassons noch dahinter Platz finden können, woferne man sie nicht zu des zweiten Clavicymbals rechter Seite hinter die Flöten bringen will. Bei diesem zweiten Clavicymbal können noch ein paar Violoncelle ihre Stelle haben. Auf dieser linken Seite des Orchesters können die Hoboen und Waldhörner mit dem Rücken nach den Zuhörern gekehret, wie auf der rechten Seite die ersten Violinen in einer Reihe sitzen, die Flöten aber nahe bei dem ersten Clavicymbal in die Quere postieret werden, so dass sie das Gesicht gegen den Clavicymbal und das untere Ende der Flöte gegen das Parterre wenden. Die Theorbe findet hinter dem zweiten Clavicymbal und den ihm zugeordneten Violoncellisten bequemen Platz.

Bei einer zahlreichen Musik, die entweder in einem Saale oder sonst an einem grofsen Orte wo kein Theater ist, aufgeführt wird, kann die Spitze des Clavicymbals gegen die Zuhörer gerichtet werden, damit keiner der Musicierenden den Zuhörern den Rücken zukehre. (Hier wird nur 1 Clavicymbal = Kiel-Flügel verwendet.)

Wer eine Musik gut aufführen will, muss darauf sehen, dass er ein jedes Instrument nach seinem Verhältnis gehörig besetze und nicht von der einen Art zu viel, von der andern zu wenig nehme. Ich will ein Verhältnis vorschlagen, welches, wie ich dafür halte, zureichend und am besten getroffen sein wird. Das Clavicymbal verstehe ich bei allen Musiken, sie sein kleine oder grofse mit dabei.

Zu vier Violinen nehme man eine Bratsche, einen Violoncell und einen Contraviolon von mittelmäfsiger Gröfse.

Zu sechs Violinen eben dasselbe und noch einen Basson.

Zu acht Violinen gehören zwei Bratschen, zwei Violoncelle, noch ein Contraviolon, der aber etwas gröfser ist als der erste, zwei Hoboen, zwei Flöten und zwei Bassons.

Zu zehn Violinen eben dasselbe und noch ein Violoncell mehr.

Zu zwölf Violinen geselle man 3 Bratschen, vier Violoncelle, zwei Contraviolone, 3 Bassons, 4 Hoboen, 4 Flöten, und wenn es in einem Orchester ist, noch einen Flügel mehr und eine Theorbe.

Die Waldhörner sind nach Beschaffenheit der Stücke und Gutbefinden des Komponisten sowohl zu einer kleinen als grofsen Musik nötig.

(Schluss folgt.

Die ältesten Musik-Handschriften auf englischen Bibliotheken.

(Henry Davey.)

(Fortsetzung.)

Fol. 147b bis 152a, 4stim. Madrigale aus *Tomkins'* Samlg. 1623.

Fol. 153b. The leaves be greene, 5 voc. von Mr. *Will. Byrd*, in Partitur.

Jetzt folgt wieder die obige feine Handschrift. Es sind Orgelsätze über den gregorianischen Choral auf 2 siebenlinige Notensysteme geschrieben ohne Nennung eines Autors:

Fol. 158a. Conditor alme siderum, 3 Verse.
Fol. 158b. Verbum supernum, 3 Verse.
Fol. 159a. Vox clara, 3 Verse.
Fol. 160a. Veni redemptor, 4 Verse.
Fol. 161b. Salvator mundi, 3 Verse.
Fol. 162a. Christe redemptor, 4 Verse.
Fol. 163b. A solis ortus cardine, 4 Verse.
Fol. 164b. Sancte Dei, 4 Verse.
Fol. 166a. Bina celestis (aulae luminaria), 3 Verse.
Fol. 167a. Ebenso.
Fol. 169a. Hostis Herodes, 3 Verse.
Fol. 170a. Ebenso.
Fol. 171a. Deus creator omnium, 4 Verse.
Fol. 171b. Primo dierum, 3 Verse.
Fol. 172b. Eterne rerum conditor, 3 Verse.
Fol. 173b. Lucis creator, 3 Verse.
Fol. 174b. Ex more docti mistico, 5 Verse.
Fol. 176a. Christe qui lux, 3 Verse.
Fol. 176b. Summi largitor, 3 Verse.
Fol. 177b. Audi benigne, 3 Verse.
Fol. 178b. Ecce tempus, Fragment.

Jetzt folgt der letzte Teil der Hds., der von *Tomkins* geschrieben ist:

Fol. 179b. A short verse, *Tho. Tomkins.*

Fol. 180b. Drei Hymnen in Partitur aus Byrd's Cantiones sacrae 1575.

Folgen einige Memoranda neben verschiedenem anderen, wie über Kochkunst u. a.

Fol. 184b bis 189a. Forty wayes of two partes in one, von *Tho. Woodson.* (40 Canon.)

Bei manchen Canons liest man das Wort „Miserere". Es folgen 20 Canons mit der Bemerkung, dass die fehlenden 20 Canons in seinem (Tomkins) Exemplare der Introduction von *Morley* sich befinden. Byrd, Ferabosco 1603 und Farmer 1591 gaben 40 Canons über Miserere heraus.

Fol. 189b. Ut re my fa sol la, 4stim. von *Alfonso* (scilicet Ferabosco).

Fol. 192b bis 196a. Pretty wayes for young beginners, 2stim. Übungen im Kontrapunkt.

Darauf folgen Virginal-Piecen.

Fol. 193b. A ground (2 Takte 24mal variiert) von *Arthur Phillips*.

Fol. 196b. A verse for two to play on one Virginall or Organ. Mr. *Nicholas Carleton.*

Fol. 199b. Preludium.

Fol. 200b. A verse of 4 parts, von *Carleton*.

Fol. 202b. Upon the sharps, ohne Vorzeichnung, obgleich die Piece in *Cismoll* nach unseren heutigen Begriffen steht. Von *Carleton.*

Fol. 204b. A fancy for two to play. (4händig.) *T. Tomkins.*

Fol. 206b. Jone come kisse me now, mit 16 Variationen. *John Tomkins.*

Fol. 210a. Ohne Vorschrift, von *Bird.*

Fol. 211a. A fantasia 6 voc., two Basses, two Trebles, a Tenor and Countertenor. Von *Bird.*

Fol. 213b. One other fantasia 6 voc. to the Vyolls. Mr. *Bird.*

Fol. 216b. Eine Pavane, von *Gibbons.*

Fol. 217b. A Pavan, von Tho. Tomkins.

Fragment. 1647.

Klavier-Musik-Handschriften.

Ich ziehe vor mit dieser Klasse Hds., zu beginnen, da dieselben auf dem Festlande am wenigsten bekannt sind. Da man in England das Pedalklavier bis ins späte 18. Jh. nicht kannte, so sind Klavier- und Orgelpiecen nicht zu trennen. Das Wort *Clavichord* fand ich erst im Jahre 1477 erwähnt und zwar liest man in einem Aktenstücke, welches das Archiv der Kathedrale zu Lincoln besitzt, dass *William Horwode* die Chorjungen im Clavychordisspiel unterrichten soll. Etwas später kommt das Wort „*virginal*" vor und zwar in einem Gedichte, worin die Eigenschaften aller damals bekannten Musik-Instrumente gepriesen werden. Das Wort *Spinet* wird erst

1527 gebraucht. „Prinzessin Mary spielte dem französischen Gesandten auf dem Spinet etwas vor.“ Was über das Orgelspiel bekannt ist findet man vereint in *West's* Cathedral Organists, London 1899 Novello & Co., 8°. Hinzuzusetzen wäre noch der Organist *Marson*, der im Tauf- und Heirats-Register zu Canterbury genannt wird. Orgel- und Virginal-Kompositionen sind vor dem 16. Jh. nicht zu finden, ob die Piecen im Ms. 28550 des british Museums für Laute oder Orgel sind, darüber sind die Meinungen geteilt. Der Katalog sagt „Zweistimmige Piecen“ wahrscheinlich für Laute, während ich sie für Orgelmusik halte. (In Deutschland rühren die ältesten Orgel- resp. Klavierpiecen von *Paumann* her, gestorben 1473 in München). Was England aus früherer Zeit an Instrumentalpiecen besitzt ist in H. E. Wooldridge's The Plain-song and Mediaeval Music Society veröffentlicht (siehe das Referat in Haberl's Jahrbuch 1899 p. 135). Das dort mitgeteilte Beispiel eines Instrumentalsatzes befindet sich in obigem Ms. aus Robertsbridge in East Sussex als An hang und setze ich die Niederschrift nicht weit vor 1500, doch bleibt es überhaupt noch fraglich, ob es eine Instrumentalpiece ist. Das älteste Manuscript mit Virginalmusik ist signiert: *Appendix to Royal Mss. 58 im british Museum.* Es ist ein Liederbuch, was sich einst in der Arundel Collection befand, dann in den Besitz des Lord Lumley gelangte, dem es König James I. (1603—25) abkaufte und nun in obiger Bibliothek sich befindet. Ein Buch in quer 8°, geschrieben zu verschiedenen Zeiten (15. bis 16. Jh.). Da sich Piecen von Dr. *Cooper* darin befinden, so ist der mittlere Teil, die Virginalstücke, sicherlich erst nach 1502 geschrieben, denn Cooper erwarb sich erst 1502 den Doktortitel zu Cambridge. Ich möchte die Virginalstücke um 1510—20 setzen und die folgenden Lautenpiecen etwas später. Das Ms. beginnt mit Vokalmusik und erst auf Fol. 40 beginnt die Virginalmusik und zwar

Fol. 40. La belle fýne (John Stafford Smith hat aus dem Ms. Vieles in seiner Musica antiqua, London 1812, veröffentlicht und ich bezeichne die betreffenden Piecen nur mit Smith pag ...). Smith pag. 43.

Fol. 40b—44b. A Hornpype von *Hughe Aston.* (Smith p. 82 bis 84.)

Fol. 44b. My Lady Careys Dompe (Smith 42, ungenauer Abdruck, auch in Stainer und Barrett's Dictionary of Musical Terms, sub Dump, aber mit dem falschen Datum 1600).

Fol. 45b. The short mesure off Lady Wynkfylds Rownde. (Smith 39).

Fol. 47b. The Emperors Pavyn.

Fol. 47b. Galliard.

Fol. 48. The Cracke.

Fol. 49a. The Kynges Maske.

Fol. 49b. A Galliard. (Die letzten 5 Tänze auch im Smith p. 39. 41. 43.)

Darauf folgen einige Gesänge denen sich folgende Lautenpiecen anschliefsen:

Fol. 51b. The Duke of Somersetts Dompe.

Fol. 52. In winters just returne.
Heven and erth.

Fol. 55. Pastyme.
Power mans dompe.

Das obige „Dompe" ist das heutige *Dump* und muss wohl ein klagendes Lied bedeuten. Heute bezeichnet es eine betrübte, hoffnungslose Stimmung. „Pastyme with good company" ist ein Gedicht vom König Heinrich VIII., der auch eine Melodie dazu erfand und wird sehr oft erwähnt. „Power mans" soll wohl „Poor mans" heifsen. Die vorher erwähnte Fol. 40 stehende Hornpipe für Klavier von *Hughe Aston* zeigt einen völlig entwickelten und ausgebildeten Instrumentalstil. Dem Klaviere weifs er ganz neue Klangeffekte abzulocken. Der öftere Gebrauch von weiten Spannungen ist ganz überraschend und erinnert an weit spätere Zeiten. Das Klavierstück unter Fol. 44b: My Lady Careys Dompe, vielleicht auch von *Aston*, welches Smith in etwas modernisierter Wiedergabe mitteilt, könnte heute noch als Vortragspiece gebraucht werden und würde seinen Effekt nicht verfehlen.

Royal Mss. Appendix 56. Eine Handschrift, die sich der Zeit nach an das vorhergehende Ms. anschliefst und zum Teil Orgelpiecen enthält, von *Dyricke Gerarde* wahrscheinlich geschrieben. Ein Band in quer 8° von 32 Bll. Ein Komponist ist nirgends genannt.

Fol. 1b bis 6 (2b, 3b, 4b, 5b sind unbeschrieben) enthält den 3stim. Orgelsatz im 5/2 Takt: Felix namque. Der Rhythmus besteht aus einer Brevis-Note und einer Minima (𝅜 𝅗𝅥). Zuerst intoniert der Alt den Rhythmus, dann der Sopran. Auf Fol. 3a wechselt der Rhythmus mit dem 3/2 Takt. Das Ms. schreibt vor „iii mynyms".

Fol. 6a. Ein vierstimmiges unbenanntes Stück.

Fol. 6b. Non expecto, 3stim.

Fol. 7a. Beata viscera, 3stim., Choral im Sopran in Breven.

Fol. 8b. Felix namque, 2stim.

Fol. 11b hat eine besondere Zeile für den Choral und weist die Anweisung auf: Play the playne songe iii lonke. Das soll wohl heifsen: Jede Choralnote hat den Wert von drei halben (?) Noten.

Fol. 12b bis 14a enthält 3stim. Sätze ohne Titel.

Fol. 14b ein 3stim. Fragment. Die rechte Hand spielt in Semibreven, Terzen und Sexten, während die linke Hand Tonleiterpassagen in Achtelnoten hat.

Fol. 15a. Kyrie, 2stim. Hier findet sich ein umgekehrtes Verhältnis der Hände, die rechte Hand hat Passagen und die linke gehaltene Noten.

Fol. 15b. Miserere 3stim.

Fol. 16b, eine 3stim. unbenannte Piece.

Fol. 17b, ein 2stim. Fragment.

Fol. 18b. Apre de vouse, 3stim.

Fol. 19a. Dum vincella, 3stim.

Fol. 20b. Grace et Virtue, 3stim.

Fol. 21a. A solis ortus cardine, 4stim.

Fol. 22a. Fortune Unkynde, 3stim.

Fol. 22b bis 29a. Magnificats in Choralnoten.

Fol. 29b. Myne cuckes co, 3stim.

Fol. 30b. Choral und Fragmente.

Addit. Ms. 15233. Hds. in quer 8°, enthält das Morality-Drama von *Redford* und zahlreiche andere Dichtungen von demselben, nebst denen seiner Zeitgenossen *Edwards*, *Thorne* u. a. Die Shakespeare Society hat 1848 dieselben vollständig herausgegeben. Aufser diesen Dichtungen befinden sich zu Anfange des Ms. 10 Blätter mit Instrumentalsätzen, die wahrscheinlich von Redford sind. Sie ähneln sehr den Piecen in Ms. 29996 erster Teil und sind auf zwei 7linige Systeme notiert. Die 10 Bll. scheinen nur ein Fragment zu sein. Sie enthalten

Fol. 1a den Schluss eines 4stim. Tonsatzes mit dem Choral im Alt auf zwei 8linige Systeme notiert, von Master *Redford*.

Von demselben auf demselben Blatte ein

Eterne rerum, 3stim., Choral im Tenor in weifsen Semibreven, wogegen der Bass in geschwärzten Noten geschrieben ist. Die Oberstimme hat Viertel- und Achtelnoten.

Fol. 1b. Primo dierum, anonym. Das obere System hat ein Kreuz, das untere ein B vorgezeichnet, doch scheinen diese Versetzungszeichen sich nur auf die erste Note zu beziehen.

Fol. 2a. Ad coenam agnum providi, anonym.

Fol. 2b bis 6b. Te Deum von *Redford*. In 12 zwei- und dreistimmigen mit vielen Passagen versehenen Sätzen. Nur die Sätze „Tibi omnes“ und „Sawnctus“ (!) sind mit dem Textanfange bezeichnet.

Fol. 6b eine unbezeichnete Piece von *Redford*.

Fol. 7b. Conditor, 2 Verse, von *Redford*.

Fol. 8b unbezeichnete Piecen, fehlen 2 Blätter.

Fol. 9a bis 10b. Tui sunt celi, 3stim. auf ein 12liniges System, von *Redford*.

Thomas Mulliner's Book.

Addit. Ms. 30513, british Museum. Dieses hochbedeutende Ms. ist um etwa 1560 geschrieben und gehörte einst Thomas Mulliner der wahrscheinlich derselbe ist, der 1564 Organist in Oxford am Corpus Christi Collegium angestellt war. Sein Name ist nochmals als Zeuge in *John Heywood's* Autograph, Addit. Ms. 34191 des br. Mus., genannt. Im 18. Jh. kam das Ms. in den Besitz des *John Stafford Smith's*, der es an Hawkins lieh um daraus einiges für seine History zu kopieren (9 Sätze nahm er in dieselbe auf). Bei der Versteigerung Smith's Bibliothek erwarb es *Rimbault*, 1877 erwarb es *Cummings* für £ 84 und kam von da an das br. Museum. Das Format ist ein Queroctav mit 125 Bll. Der Inhalt besteht aus mehrstimmigen Gesangswerken und Orgelpiecen. Den Gesangwerken fehlt leider aufser den Anfangsworten der Text. Selbst die Gesangswerke sind wie die Orgelpiecen auf 2 Systeme zu 6 bis 7 Linien notiert. Auf Fol. 13—17 ist sogar nur ein 12liniges System vorhanden auf dem die Singstimmen geschrieben sind. Auf 9 besonderen Blättern die am Schlusse sich befinden stehen die Kompositionen in Tabulatur.

Fol. 1b. Ein 4stim. Stück in Partitur mit unverständlichem Titel und dem Komponistennamen *T. M.* (?)

Fol. 2a liest man: Sum liber thoma Mullineri johanne heywoode teste. Daneben hat Smith geschrieben: „T. Mulliner was Master of St. Paul school. Diese Annahme wiederholt sich durch alle Musik-Lexika seit Smith's Zeit und lässt sich aus den Registern von St. Paul nicht beweisen. Über den Virginalisten *Heywood* siehe das Quellen-Lexikon von Eitner.

Von Fol. 3 bis 8 tritt eine andere Handschrift auf mit 6 Systemen auf der Seite. Bl. 3a beginnt mit dem Schlusse eines Gesanges auf die Worte „O ye happy dames“, darauf folgen Klavierpiecen.

(Fortsetzung folgt.)

Mitteilungen.

* *Johann Kuhnau,* sein Leben und seine Werke. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde ... von *Richard Münnich.* Leipzig 1902, Druck von Breitkopf & Härtel. 8°. 37 S. Eine auf sorgfältige Quellenstudien verfasste Biographie, die neben Kuhnau auch diejenigen Männer umfasst, die auf seinen Bildungsgang von wesentlichem Einflusse gewesen sind. Es sind dies *Salomon Krügner,* der in der Dresdner Hofkapelle diente und am 8. Februar 1692 seine Anstellung als Cornetist erneuert wird. Der Anhang sollte die Dokumente bringen, doch scheint der Verfasser dieselben für einen künftigen Wiederabdruck der Dissertation, sowie das Verzeichnis der Werke Kuhnau's vorbehalten zu haben. Ferner wird *Alexander Hering* erwähnt, der schon 1650 Organist an der Kreuzkirche in Dresden wurde und sich im Dresdner Stadtarchive Eingaben von 1653, 1659, 1664 und 1671 befinden, die um einen höheren Gehalt bitten. Zur Biographie *Vincenzo Albrici* S. 17 werden allerlei Zusätze zur Biographie im Quellenlexikon gebracht. S. 19 wird ein Magister *Kratzer* erwähnt, der bis 1680 Kantor in Zittau war und in diesem Jahre eine Pfarrstelle erhielt. Die Biographie Kuhnau's schliefst mit der am 3. Okt. 1684 erfolgten Wahl zum Organisten an der Thomas-Kirche in Leipzig und wird zugleich der Beweis geführt, dass schon zur Zeit Kuhnau's in Leipzig ein *Collegium Musicum* bestanden hat, dem wahrscheinlich K. als Direktor vorstand, jedenfalls aber dessen Mitglied war, wie die Unterschrift auf S. 36 beweist. Bisher wusste man nur, dass Telemann, als er in Leipzig lebte, ein Collegium musicum in Leipzig gründete. Am 12. Februar 1689 heiratete K. die Jungfrau Sabine Elisabeth Plattner, Tochter eines Leipziger Riemers.

* Theater und Musik in Aachen zur Zeit der französischen Herrschaft, von Dr. *Alfons Fritz*, Aachen 1901. Sonderabdruck aus Band 23 der Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins. 8°. 140 S. Die Arbeit umfasst die Zeit von 1748 bis circa 1813. Musik und Musiker werden zwar durchweg erwähnt und dankenswerte Daten mitgeteilt, im Übrigen aber bilden letztere nur einen beiläufigen Stoff. Schauspieler-Gesellschaften, Eingaben an den Magistrat, Erlaubnisscheine, Repertoire der Schauspiele, Verzeichnisse der Mitglieder u. a. bilden den Hauptstoff.

* *Karl Maria von Weber* in Freiberg 1800—1801 von *Konrad Knebel* in den Mitteilungen des Freiberger Altertumsvereins 1901, Heft 37, S. 72—89. In launiger Weise, mit allen Dokumenten versehen, wird der Aufenthalt in Freiberg, die Komposition „Das stumme Waldmädchen“, nebst dessen Aufführung am 24. November 1800 sowie der Zeitungsstreit aktenmäfsig mitgeteilt.

* Verzeichnis der Kompositionen plattdeutscher Lieder von *A. N. Harzen-Müller* in dem Jahrbuche des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung, Jahrg. 1901, XXVII. Norden und Leipzig, Diedr. Soltau's Verlag. 8°. Nach einer kurzen Einleitung, in der bis heute veröffentlichten Kompositionen plattdeutscher Gedichte erwähnt werden, deren

hauptsächlichste Komponisten, wie *Leonhard Selle*, der an 52 plattdeutsche Gedichte seines Freundes *Klaus Groth* in Musik gesetzt hat und den Nachweis führt, wie wohllautend die weichen Vokale der plattdeutschen Mundart im Gesange sind, schreibt der Verfasser S. 23: Von sämtlichen plattdeutschen Gedichten ist das Groth'sche „Lütt Matten de Has" am häufigsten komponiert worden: ich kenne nicht weniger als 22 Kompositionen dieses Textes als Sologesänge, Duette, gemischte und Männerchöre. Es folgen die Groth'schen Gedichte „He sä mi so vel" (16 veröffentlichte Kompositionen), „Min Anna is en Ros' so rot" (12), „Dar weer en lüttje Burdeern" (11) und „Dat gift keen Land so grön un so schön" (10). Das nun folgende Verzeichnis der Lieder nach den Komponisten alphabetisch geordnet und eingeteilt in Sololieder, Duette, Terzette und Quartette, gemischte Chöre, vierstimmige Männerchöre und vierstimmige Frauenchöre, umfasst 220 plattdeutsche Gedichte, gegen 110 Komponisten und gegen 500 Kompositionen, wie der Verfasser selbst angiebt. Die Drucke sind genau beschrieben und ihr Inhalt angegeben. Den Schluss bildet ein alphabetisch geordnetes Register der Texte mit ihren Komponisten. Eine aufserordentlich sorgfältige Arbeit.

* Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis. Deel VII, 1. Stuk. Amsterdam 1901, Freder. Muller & Co. gr. 8°. 80 S. nebst dem Schluss des Registers der 3 Bände Bouwsteene, 37 S. Der Inhalt besteht aus einem biographischen Artikel über *Jan Tollius* von *Max Seiffert*, Delftsche Organisten aus dem 17. Jahrhundert, mitgeteilt von *D. F. Scheurleer*. Von demselben „Is Philips van Marnix de Dichter van het Wilhelmus?" Ein Titelblatt zu dem Gedichte von 1568 bezeichnet ihn als Dichter und Komponist des bekannten Liedes (S. 24). Ein dritter Artikel von demselben ist betitelt: Een merkwaardig Handschrift. Het Wilhelmus als Danswijze. Ludwig van Beethoven (der Grofsvater) te Amsterdam. Nach einem Programm eines Kirchenkonzerts sang 1747 Beethoven eine Bass-Arie, er wird als „Musiçien van den keuworst van Ceulen" (Kurfürst von Köln) bezeichnet (S. 40).

* Herr K. Walter, Seminar- und Musiklehrer am Seminar zu Montabaur hat mit seinem Gesangschor den Geburtstag des Kaisers mit kaiserlichen Chor- und Solo-Kompositionen gefeiert. Den Anfang machten die Kaiser des 17.—18. Jahrhunderts, diesen folgte Friedrich II. von Preufsen, Louis Ferdinand, Friedrich Wilhelm III. und der jetzige deutsche Kaiser Wilhelm II.

* Wertvolle Musik-Kataloge alter Drucke versenden die Antiquariate von *Leo Liepmannssohn* in Berlin SW. Bernburgerstr. 14, *Jacques Rosenthal* in München, Karlstr. 10. *Heinrich Keller* in Ulm zeigt eine kleine Sammlung neuere Opern im Ms., Klavierauszug nebst angeschriebenen Sing- und Instrumental-Stimmen an.

* Anbei zwei Beilagen: Musikalienkatalog in Sorau, Bog. 2 und Prospekt zur Jenaer Liederhandschrift.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXXIV. Jahrg. 1902.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 4.

Quantz und Emanuel Bach.

(Schluss.)

Vom *Accompagnement des Clavieristen* (S. 223): Die allgemeine Regel vom Generalbass ist, dass man *allezeit vierstimmig spiele;* wenn man aber recht gut accompagnieren will, thut es oft bessere Wirkung, wenn man sich nicht so genau hieran bindet, wenn man vielmehr einige Stimmen weglässt, oder wohl gar den Bass mit der rechten Hand durch eine Oktave höher verdoppelt. Denn so wenig ein Komponist zu allen Melodien ein drei-, vier- oder fünfstimmiges Accompagnement der Instrumente setzen kann noch muss, wofern dieselben nicht unverständlich oder verdunkelt werden sollen, ebenso wenig leidet auch eine jede Melodie ein beständiges vollstimmiges Accompagnement auf dem Klaviere, weswegen ein Accompagnement sich mehr nach der Sache selbst, als nach den allgemeinen Regeln des Generalbasses richten muss.

Ein vollstimmiges und mit vielen Instrumenten begleitetes Stück erfordert auch ein vollstimmiges und starkes Accompagnement. Ein mit wenig Instrumenten besetztes Konzert, verlanget in diesem Stücke schon einige Mäſsigung, besonders unter den konzertierenden Stellen. Man muss alsdann acht haben, ob dieselben Stellen nur mit dem Basse allein, oder auch mit den andern Instrumenten begleitet werden, ob die konzertierende Stimme schwach oder stark, in der Tiefe oder Höhe spiele, ob sie aneinander hangende und singende oder springende Noten oder Passagien auszuführen habe, ob die Passagien gelassen

oder feurig gespielet werden, ob dieselben konsonierend sind, oder ob sie, um in eine fremde Tonart auszuweichen, dissonieren, ob der Bass eine langsame oder geschwinde Bewegung darunter hat, ob die geschwinden Noten des Basses stufenweise oder springend gesetzt sind, oder ob sie zu vieren oder achten auf einerlei Tone vorkommen, ob Pausen, oder lange und kurze Noten unter einander vermischet sind, ob das Stück ein Allegretto u. s. f.

Bei einem Solo wird eigentlich die gröfste Diskretion oder Bescheidenheit erfordert und kömmt allda, wenn der Solospieler seine Sache gelassen, ohne Sorge und mit einer Zufriedenheit spielen soll, sehr viel auf den Accompagnisten an, weil dieser dem Solospieler so wohl einen Mut machen, als ihm denselben benehmen kann. ... Auch ist der Accompagnist zu tadeln, wenn er mit der rechten Hand zu viel Bewegung macht, oder wenn er mit derselben am unrechten Orte melodiös spielet, oder harpeggiert, oder sonst Sachen, die der Hauptstimme entgegen sind mit einmenge, oder wenn er das Piano und Forte mit dem Solospieler nicht zu gleicher Zeit ausdrücket, sondern alles ohne Affekt und in einerlei Stärke spielet.

Das stark und schwach Spielen kann zwar auf dem Clavicymbal oder Flügel, besonders wenn derselbe nur ein Klavier hat, nicht so ab- und zunehmend ausgedrückt werden als auf dem Instrumente, welches man *Pianoforte* nennet, allwo die Saiten nicht mit Federn gerissen, sondern durch Hämmer angeschlagen werden, dessen ungeachtet aber kömmt doch bei dem Flügel viel auf die Art des Spielens an. Man kann sich deswegen auf demselben bei dem Piano sowohl durch die Mäfsigung des Anschlages, als durch die Verminderung der Stimmen, und bei dem Forte durch stärkeres Schlagen und durch die Vermehrung der Stimmen in beiden Händen helfen.

Verschiedene Noten, so einen Nachdruck erfordern, muss der Accompagnist mit mehr Lebhaftigkeit und Stärke anzuschlagen und von andern Noten, welche dieses nicht verlangen zu unterscheiden wissen. Hierher gehören die langen Noten so unter geschwindene vermischet sind, ferner die Noten mit welchen ein Hauptsatz eintritt und dann hauptsächlich die Dissonanzen. Die langen Noten, zu welchen die Oktave tiefer zugleich mit angeschlagen werden kann, unterbrechen die Lebhaftigkeit der Melodie. Das Thema erfordert allezeit eine Erhebung in der Stärke des Tones, um seinen Eintritt desto deutlicher zu machen und die Dissonanzen dienen eigentlich zum Mittel die unterschiedenen Leidenschaften abzuwechseln.

Die Dissonanzen haben einige mehr, einige weniger Wirkung

und muss also davon immer eine stärker als die andere angeschlagen werden. Die None, die None und Quarte, die None und Septime, die Quinte und Quarte sind dem Gehöre nicht so empfindlich als die Quinte mit der grofsen Sexte, die falsche Quinte (verminderte Quint) mit der kleinen Sexte, die falsche Quinte mit der grofsen Sexte, die kleine Septime mit der kleinen oder grofsen Terze, die grofse Septime, die mangelhafte Septime (verminderte Septime), die Septime mit der Sekunde und Quarte, die übermäfsige Sexte, die grofse Sekunde mit der Quarte, die kleine Sekunde mit der Quarte, die grofse und die übermäfsige Sekunde mit der übermäfsigen Quarte, die kleine Terze mit der übermäfsigen Quarte. Die ersteren erfordern also deswegen bei weitem nicht den Nachdruck im Accompagnement als die letzteren. Unter diesen letztern aber ist wieder noch ein Unterschied zu machen: Die kleine Sekunde mit der Quarte, die grofse und die übermäfsige Sekunde mit der übermäfsigen Quarte, die kleine Terze mit der übermäfsigen Quarte, die falsche Quinte mit der grofsen Sexte, die übermäfsige Sexte, die mangelhafte Septime, die Septime mit der Sekunde und Quarte erfordern noch mehr Nachdruck als die übrigen und müssen deswegen von dem Accompagnisten vermittelst eines stärkern Anschlags noch kräftiger vorgetragen werden. (Dazu giebt Quantz Notenbeispiele im Notenbande und schreibt im Text noch 20 Paragraphen von S. 228 bis 238, die dasselbe Thema in umständlicher Weise zu erklären suchen.) Bemerkenswert sind noch folgende Sätze:

§ 32. Was bisher gesagt worden, geht hauptsächlich das Adagio an. Ob nun wohl in geschwinden Stücken nicht alles nach der Strenge die bei dem Adagio erfordert wird beobachtet werden kann, so kann doch das meiste von dem was zu der Diskretion und dem Ausdrucke gehöret auch bei dem Allegro angewendet werden. Hauptsächlich aber kömmt es bei dem Allegro darauf an, dass der Accompagnist das Zeitmafs nach der gröfsten Strenge halte.... Wenn viele Achtelnoten auf einem Tone im Bass anzuschlagen sind, so muss er dieselben nur mit der linken Hand anschlagen und nicht aus Bequemlichkeit nur eine anschlagen und drei oder sieben Töne vorbei streichen lassen. Dabei muss er mit der rechten Hand gelassen und bescheiden verfahren, weder gar zu vollstimmig noch die Hauptstimme mitspielen, dass er die durchgehenden Noten nicht mit vielen Stimmen belade, dass er das Piano und Forte zu rechter Zeit ausdrücke, dass er die Bassnoten in ihrer Lage und die Intervalle so wie sie gesetzt sind spiele, auch bei denselben nichts zusetze, dass

er endlich in Ansehung der Stärke und Schwäche sich nach der Stärke der Hauptstimme richte....

§ 33. Bei einem Recitativ, so auswendig gesungen wird, geschieht dem Sänger eine grofse Erleichterung, wenn der Accompagnist die ersten Töne desselben bei einem jeden Einschnitte voraus nimmt und ihm so zu sagen in den Mund leget, indem er nämlich erstlich den Accord durch eine geschwinde Brechung anschlägt, doch so, dass des Sängers erste Note wo möglich in der obersten Stimme liege und gleich darauf ein Paar der nächsten Intervalle, die in der Singstimme vorkommen einzeln nachschlägt.

S. 239 spricht er im allgemeinen über den Vortrag des Orchesters beim Accompagnement und sagt S. 253: Bei Wiederholung oder Ähnlichkeit der Gedanken, die aus halben oder ganzen Takten bestehen, es sei in eben denselben Tönen oder in einer Versetzung, kann die Wiederholung eines solchen Satzes etwas schwächer als der erste Vortrag derselben gespielet werden. (Im 16. Jahrhundert war diese Art bekannt und beliebt, wurde Echo genannt und von einem zweiten Chore, der etwas entfernter gestellt, im piano ausgeführt. Noch bis in die neueste Zeit hat sich dies erhalten und Georg Vierling wendet es in seiner Cdur-Sinfonie um 1863 im 3. Satze im Trio mit Erfolg an.) Schon S. 115 sagt Quantz: Bei Wiederholungen thut überhaupt die Abwechslung mit dem Piano und Forte gute Dienste. Im § 29 spricht er über das *Crescendo* ohne das Wort selbst zu gebrauchen, er schreibt: Ligaturen oder gebundene Noten, so aus Vierteilen oder halben Takten bestehen, kann man in der Stärke des Tones wachsen lassen, weil entweder über oder unter dem zweiten Teile solcher Noten die andern Stimmen Dissonanzen haben. (Man kannte also schon in den 50er Jahren des 18. Jahrhunderts das *Crescendo* und dies giebt abermals den Beweis, dass es keine besondere Erfindung des Mannheimer Orchesters in den 70er Jahren war, nur wurde es dort mit Verständnis ganz besonders gepflegt und auch auf längere Perioden ausgedehnt.)

Sehr wunderlich ist die Idee den menschlichen Pulsschlag als Zeitmesser für die verschiedenen Tempi zu nehmen, siehe S. 261 § 47 bis § 58. Wertvoll ist dagegen das Verzeichnis der verschiedenen Tonsätze mit Angabe des Zeitmafses und Vortrages. Er schreibt S. 270: Die *Entree*, die *Loure* und die *Courante* werden prächtig gespielt und der Bogen (Violinbogen) wird bei jedem Vierteile (Viertel), es sei mit oder ohne Punkt (über der Note) abgesetzt. Auf jedes Vierteil kömmt ein Pulsschlag.

Eine *Sarabande* hat eben dieselbe Bewegung, wird aber mit etwas annehmlicherm Vortrage gespielet.

Eine *Chaconne* wird gleichfalls prächtig gespielt. Ein Pulsschlag nimmt dabei zweene Vierteile ein.

Eine *Passecaille* ist der vorigen gleich, wird aber fast ein wenig geschwinder gespielet.

Eine *Musette* wird sehr schmeichelnd vorgetragen. Auf jedes Vierteil im Dreivierteiltakte, oder auf jedes Achtteil im Dreiachtteiltakte kommt ein Pulsschlag. Bisweilen wird sie nach der Phantasie der Tänzer so geschwind gemacht, dass nur auf jeden Takt ein Pulsschlag kömmt.

Eine *Furie* wird mit vielem Feuer gespielet. Auf zweene Vierteile kömmt ein Pulsschlag, es sei ein gerader oder im Dreivierteiltakte, so ferne im letzteren zweigeschwänzte (16tel) Noten vorkommen.

Eine *Bourree* und ein *Rigaudon* werden lustig und mit einem kurzen und leichten Bogenstriche (auf der Violine) ausgeführet. Auf jeden Takt kömmt ein Pulsschlag.

Eine *Gavotte* ist dem Rigaudon fast gleich, wird aber doch im Tempo um etwas gemäſsiget.

Ein *Rondeau* wird etwas gelassen und kömmt ohngefähr auf zweene Vierteile ein Pulsschlag, es sei im Allabreve- oder im Dreivierteiltakte.

Die *Gique* und *Canarie* haben einerlei Tempo. Wenn sie im 16tel Takte stehen, kömmt auf jeden Takt ein Pulsschlag. Die Gique wird mit einem kurzen und leichten Bogenstriche, die Canarie, welche immer aus punktierten (abgestoſsenen) Noten besteht, aber mit einem kurzen und scharfen Bogenstriche gespielet.

Ein *Menuet* spiele man behend und markiere die Vierteile mit einem etwas schweren, doch kurzen Bogenstriche; auf zweene Vierteile kömmt ein Pulsschlag.

Ein *Passepied* wird teils etwas leichter, teils etwas geschwinder gespielet als der vorige. Hierinne geschieht es oft, dass zweene Takte in einen geschrieben und über die mittelste Note zweene Striche gesetzt werden. Einige lassen diese zweene Takte von einander abgesondert und schreiben anstatt des Vierteils mit den Strichen, zweene Achtteile (Achtel) mit einem darüber stehenden Bogen, den Taktstrich aber setzen sie dazwischen. Im Spielen werden diese Noten auf einerlei Art gemacht, nämlich, die zweene Vierteile kurz und mit abgesetztem Bogen und zwar in dem Tempo als wenn es Dreiverteltakt wäre.

Ein *Tambourin* wird wie eine Bourree oder Rigaudon gespielet, nur ein wenig geschwinder.

Ein *Marsch* wird ernsthaft gespielet. Wenn derselbe im Allabreve- oder Bourreentakte gesetzet ist, so kommen auf jeden Takt zweene Pulsschläge.

(Quantz sagt mehrfach: man soll es „prächtig" spielen, darunter kann er nur meinen was wir heute mit „brillant" bezeichnen.)

Als Anhang lasse ich noch *Leopold Mozart* mit seiner 1756 erschienenen Violinschule zu Worte kommen. Schon in der Einleitung spricht er von den verschiedenen Arten Geigen früherer und seiner Zeit und nennt die

Kleinen *Sack-* oder *Spitzgeiglein,* die mit vier und auch mit drei Saiten bezogen wurden und von den Tanzmeistern bei der Unterweisung gebraucht wurden. Sackgeigen hiefsen sie, weil man sie bequem in die Rocktasche stecken konnte.

Die einfachen oder *Brettgeigen*, welche also benennet werden, weil die vier darauf gespannten Saiten nur über einem gewölbten Brett gezogen sind, so eigentlich dem oberen Teile einer gemeinen Violin oder Diskantgeige gleichet.

Die dritte Art sind die *Quart-* oder *Halbgeiglein.* Sie sind kleiner als die gemeinen Violinen und werden für gar kleine Knaben gebraucht. Vor einigen Jahren hat man noch so gar Konzerte auf diese von den Italienern sogenannte Violino piccolo gesetzet, und da es sich weit höher als eine andere Violin stimmen lässt, so wurde es sonderbar bei musikalischen Nachstücken mit einer Zwerchflaute, Harfe, oder mit einem anderen Instrumente öfter gehöret. Itzt ist man der kleinen Geiglein nimmer benötiget. Man spielet alles auf der gewöhnlichen Violin in der Höhe.

Die vierte Gattung sind die gemeinen *Violinen* oder *Diskantgeigen.* Von welchen wir eigentlich in diesem Buche zu reden haben.

Eine fünfte Art sind die *Altgeigen,* welche von dem italienischen Viola di Braccio, auch Violen heifsen, am meisten aber (von Braccio) die *Bratschen* genennet werden. Man spielet damit sowohl den Alt, als den Tenor, auch zur Not zu einer Oberstimme den Bass, dazu man doch sonst

Eine sechste Gattung, nämlich die *Fagotgeige* brauchet, welche der Gröfse und Besaitung nach von der Bratsche in etwas unterschieden ist. Einige nennen es auch das *Handbassel*, doch ist das Handbassel noch etwas gröfser als die Fagotgeige. Man pflegt also, wie schon gesagt worden, den Bass damit zu spielen, allein nur zu

Violinen, Zwerchflauten und andern hohen Oberstimmen, sonst würde der Grund die Oberstimme überschreiten und wegen den wider die Regel laufenden Auflösungen gar oft eine widrige Harmonie hervorbringen. Diese Überschreitung der Oberstimme mit der Unterstimme ist in der musikalischen Setzkunst bei Halbkomponisten ein ganz gemeiner Fehler.

Die siebente Art heifst das *Bassel* oder *Bassete*, welches man nach dem italienischen Violoncello das *Violoncell* nennet. Es ist das gemeinste Instrument den Bass damit zu spielen, und obwohl es einige etwas gröfsere, andere etwas kleinere giebt, so sind sie doch nur der Besaitung nach, folglich nur in der Stärke des Klanges ein wenig von einander unterschieden.

Der *grofse Bass* oder *Violon*, von dem italienischen *Violone* ist die achte Gattung der Geigeninstrumente. Dieser Violon wird ebenfalls von verschiedener Gröfse verfertiget, allein es bleibt allzeit die nämliche Stimmung, nur dass man bei der Besaitung den nötigen Unterschied beobachtet. Weil der Violon viel gröfser als das Violoncell ist, so ist auch dessen Stimmung um eine ganze Oktave tiefer. Er wird am gewöhnlichsten mit vier, der gröfsere aber auch mit 5 Saiten bezogen.

Die neunte Art ist die *Gamba*. Sie wird zwischen die Beine gehalten, daher es auch den Namen hat, denn die Italiener nennen es *Viola di Gamba*, das ist: Beingeige. Heutzutage wird auch das Violoncell zwischen die Beine genommen und man kann es mit allem Rechte auch eine Beingeige nennen. Im übrigen ist die Viola di Gamba von dem Violoncell in vielem unterschieden. Es hat 6, auch 7 Saiten, während das Bassel nur 4 hat. Es hat auch eine ganz andere Stimmung, einen angenehmeren Ton und dienet meistenteils zu einer Oberstimme.

Die zehnte Gattung ist der *Bordon*, nach dem gemeinen Sprechen der *Barydon*, von dem italienischen *Viola di Bordone*. Dieses Instrument hat gleich der Gamba 6 bis 7 Saiten. Der Hals ist sehr breit und dessen hinterer Teil hohl und offen, wo 9 oder auch 10 messingene und stählerne Saiten hinunter gehen, die mit dem Daumen berühret und geknippet werden, also zwar, dass zu gleicher Zeit, als man mit dem Geigenbogen auf den oben gespannten Darmsaiten die Hauptstimme abgeiget, der Daumen durch das Anschlagen der unter dem Halse hinabgezogenen Saiten den Bass dazu spiele. Und eben deswegen müssen die Stücke besonders dazu gesetzet sein. Es ist übrigens eines der anmutigsten Instrumente.

Eine eilfte Art mag die *Viola d'amor* sein, nach dem italienischen *Viola d'Amore* und nach dem französischen *Viole d'Amour.* Es ist eine besondere Art der Geigen, die oben mit 6 Darmsaiten, davon die tieferen übersponnen sind, und unter dem Griffe mit 6 stählernen Saiten bezogen, welche letztere weder gegriffen, noch gegeigt werden, sondern nur den Klang der oberen Saiten zu verdoppeln und fortzupflanzen erdacht worden. Dieses Instrument erleidet viele Verstimmung.

Die zwölfte Gattung ist das *englische Violet,* so hauptsächlich von der Viola d'Amore nur dadurch unterschieden ist, dass es oben 7 und unten 14 Saiten und folglich auch eine andere Stimmung hat, auch wegen Viele der untern Klangsaiten einen stärkern Laut von sich giebt.

Eine alte Art der Geigeninstrumente ist die aus dem Trumscheid entstandene *Trompete marine.* Es hat nur eine grofse Darmsaite, einen dreieckigen Körper, einen langen Hals u. s. w. Die Saite liegt auf einem Stege, welcher auf einer Seite den Sangboden kaum berühret und folglich verursachet, dass die Saite, wenn sie gegeigt wird, einen schnarrenden Ton gleich einer Trompete von sich giebt.

Das darauf folgende ist theoretisch den Musik-Elementarkenntnissen und dem theoretisch und praktischen Violinstudium gewidmet, gründlicher und lehrhafter als in Quantz' und Bach's Lehrbuch. Die von Mozart eingeflochtenen musikhistorischen Anmerkungen sind sehr schwacher Natur aus denen sich ergiebt wie wenig noch im Fache der Musikgeschichte zu seiner Zeit bekannt war. Bei der Lehre der Applikatur geht er bis in die 7. Lage bis ins hohe *a.* S. 190 spricht er auch von den mitklingenden Tönen, eine Beobachtung die er wohl bis dahin selbständig gemacht hat. S. 191 u. f. giebt er Notenbeispiele der mitklingenden Töne.

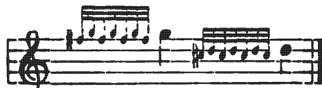
Die folgenden Seiten sind den Verzierungen gewidmet. S. 194 spricht er von den langen und kurzen Vorschlägen, die ersteren werden als Achtel, die letzteren als 16tel geschrieben, beide aber wie lange Vorschläge behandelt, nämlich sie erhalten die Hälfte der folgenden Hauptnote. Bei punktierten Noten erhält der Vorschlag zwei Teile und die Hauptnote nur einen Teil. Als Beispiel führt er an:



Der Beispiele folgen noch mehrere, bei denen der Vorschlag länger als die Hauptnote ist.

S. 199 spricht er auch von den *kurzen Vorschlägen* bei denen die Stärke nicht auf den Vorschlag, sondern auf die Hauptnote fällt. Der kurze Vorschlag wird so geschwind gemacht als es möglich ist und wird nicht stark, sondern ganz schwach angegriffen. Er notiert ihn stets als ein Sechzehntel und sagt: Man brauche diesen kurzen Vorschlag wenn mehrere halbe Noten nach einander stehen, deren jede mit einem Vorschlagnötchen bezeichnet ist, oder aber wenn auch manchmal nur eine halbe Note zugegen ist, die aber in einer solchen Passage steckt, welche gleich von einer zweiten Stimme in der höheren Quarte oder in der tieferen Quinte nachgeahmt wird, oder wenn man sonst vorzieht, dass durch einen langen Vorschlag die regelmäfsige Harmonie und folglich auch die Ohren der Zuhörer beleidigt würden, und endlich wenn in einem Allegro, oder andern scherzhaften Tempo etwelche Noten stufenweise, oder auch terzenweise nach einander absteigen, deren jede einen Vorschlag vor sich hat, in welchem Falle man den Vorschlag schnell wegspielet, um dem Stücke durch das lange Aushalten der Vorschläge die Lebhaftigkeit nicht zu benehmen.

Den Vorschlägen folgt der Triller, der *Mordent* (Doppelschlag). Das Battement, welches dem Triller gleich ist nur mit der unteren Hilfsnote beginnt, die stets eine kleine Sekunde sein muss:



Ferner kann man eine Melodie noch ausschmücken mit dem *Zurückschlag* (Ribattuta), mit dem *Groppo*, dem *Cirkel* oder *Halbcirkel* und der *Tirata*. Mozart belegt all diese Verzierungen mit Notenbeispielen (s. S. 246 ff.).

Darauf spricht er vom Forte und Piano und sagt auch wie Quantz: Die durch ♯ und ♮ erhöheten Noten soll man allemal etwas stärker anspielen, in der Folge der Melodie aber im Tone wieder abnehmen. Andere Vortragsbezeichnungen wie Forte und Piano kennt Mozart so wenig wie Quantz und Bach.

Die ältesten Musik-Handschriften auf englischen Bibliotheken.

(Henry Davey.)

(Fortsetzung.)

Fol. 6b. Gloria tibi trinitas, 2stim. Der Choral liegt in der rechten Hand, während die linke sich in Passagen ergeht. Mr. *Nicholas Carleton.*

Von 9a bis Fol. 115 ist alles von einer Hand, 2 Zeilen auf der Seite. Von Fol. 10a bis 11b 4 Piecen über den Choral, anonym.

Fol. 12b. Natus est nobis, 2stim. von *Tallis.*

Fol. 13b. A fancye of Master *Newmans*, 3stim. auf ein 12liniges System.

Fol. 14b. Whose faythfull service, 3stim., anonym.

Fol. 15b. La Bonnette, 2st. (Smith, pag. 38).

Fol. 16a. La donne cella, 2st. (Smith, p. 38).

Fol. 16b. La Shymyze, 2st. (Smith, p. 38).

Fol. 17a. Fragment, 3stim.

Fol. 18b. Voluntarye, 4stim., quod Master *Allwood.* (Hawkins Hist. Appendix 11.)

Fol. 19b. Claro pascali gaudio, 3stim. Choral im Bass. Mr. *Allwoode.*

Fol. 20b. Felix namque, 3stim., ein umfangreicher und brillanter Satz von *Farrant.*

Fol. 25a. Voluntarye, *Farrant.*

Fol. 25b. Claro pascali gaudio, 3stim. Choral im Sopran. Ein anderer Satz als der Fol. 19b. Mr. *Allwoode.*

Fol. 27a. Christe qui lux, 3stim. Master *Allwoode.*

Fol. 27b. In Nomine, 4stim., Choral im Sopran, von Mr. *Allwoode.* Hier tritt zum erstenmale die noch unaufgeklärte Bezeichnung „in nomine" auf.

Fol. 28b. Quia fecit, 4stim., Master *Sheppard* of the queenes chappell. Dies giebt den Beweis, dass das Ms. nicht vor 1553 geschrieben ist.

Fol. 29b. Fond you the is a bubble, 4stim. von *Tallis.*

Fol. 30b. Eterne rex altissime, 3stim. von *Redford.*

Fol. 31a ein 3stim. Satz von *Blitheman.*

Fol. 31b. O Lux on the fabourdon, 3stim., im Bass der Choral, von *Redford.*

Fol. 33b. O Lux with a meane, 3stim. von *Redford.*

Fol. 34b. Exultet celum laudibus with a meane, von *Redford.*

Fol. 35a. Christe qui lux, von *Redford.*

Fol. 35b. An excellente meane, von Mr. *Blytheman.* (Abgedruckt in Hawkins Appendix 9.)

Fol. 36b. A Poynte, 4stim. von Master *Sheppard.* (Ebendort abgedruckt 10.)

Fol. 37b. Felix namque, 4stim., Choral im Sopran, von *Wyllyam Shelbye.*

Fol. 41b. In Nomine, 4stim. Choral im Alt, von *Tavernor.*

Fol. 42b. Salvator with a meane, von *Redford.*

Fol. 43b. Lucem tuam, 4stim. Choral im Sopran, von *Redford.*

Fol. 44b. Unbezeichnet, Choral im Sopran. *Redford.*

Fol. 45b. Lucem tuam, 4stim., Choral im Alt, von *Redford.*

Fol. 47a. Christe qui lux, withe a meane. *Redford.*

Fol. 47b. Miserere, von Master *Shelbye.*

Der Choral im Sopran in Semibreven, die Mittelstimme in je drei schwarzen Noten und der Bass in neun Viertelnoten, nach dem 16. Takte wechseln die Werte in den Stimmen.

Fol. 48b ein 4stim. Stück von *Allwrodde.*

Fol. 49b. Remembre not O Lord, our old iniquities, 4stim. von *Tallis* (in Daye's Certayne Notes 1560 gedruckt).

Fol. 51a. I geve you a new commandment, 4stim. von *Tallis* (ebendort gedruckt).

Fol. 52a. In Nomine, 4stim. von *Johnson.*

Fol. 53b. Sermone blando angelus, Choral im Sopran, anonym.

Fol. 54a. Veni redemptor. *Redford.*

Fol. 54b. Iste confessor, with a meane, Mr. *Redford.*

Fol. 55b bis 57a, viermal Eterne rerum conditor, 2-, 3- und 4stim. von *Blytheman.* Der dritte Satz ist mit Melos suave bezeichnet und der vierte hat den Choral im Sopran in geschwärzten Noten, wozu die linke Hand einen zweistimmigen Kontrapunkt spielt.

Fol. 58a. Miserere, with a meane, von *Redford.*

Fol. 58b. Glorificamus, von *Redford.*

Fol. 59a. 3 Versus, von *Sheppard.*

Fol. 60b unbezeichnet.

Fol. 61b bis 63a aus einem Te Deum die Sätze: Tibi omnes. Te per orbem. Tu ad liberandum. Salvum fac. Die ersten zwei Verse sind mit *Redford's* Namen als Autor gezeichnet.

Fol. 63b. Iste confessor with a meane, von *Redford.*

Fol. 64a. Zwei Poyntes, anonym.

Fol. 64b. My frindes, anonym.

Fol. 66a. Like as the chayned wyght, anonym.

Fol. 66b. Salvator with a meane, von *Redford.*

Fol. 67a. Aurora lucis, von *Redford.*

Fol. 67b. Eterne rerum conditor, von *Redford.*

Fol. 68b. Jam lucis orto sidere, von *Redford.*

Fol. 69b. Rejoice in the Lord, 4stim., ein Anthem, ohne Autor, mehrfach in neuen Ausgaben erschienen, wird auch in der Advent-

zeit in St. Paul's Kathedrale aufgeführt. Im Druck brachte es Hawkins Appendix Nr. 8, die Mottet Society und Novello. Hawkins setzte fälschlicherweise den Namen *Redford* hinzu.

Fol. 71 b. Te Deum, von *Blithman,* 15 Sätze ohne nähere Bezeichnung.

Fol. 76 b bis 88 a enthalten 4stim. Gesangssätze in einer Partitur auf zwei Systemen: Fol. 76 b. Of wise heads, anonym. Fol. 77 b The syllye man, von *Edwardes.* In Edwards' Gedichtsammlung „The Paradyse of Dantes Devyces" 1576 befindet sich das Gedicht „By printed speech the silly man". Hawkins druckt obigen Tonsatz im Appendix Nr. 5 mit obigem Gedichte ab, was jedenfalls das Richtige ist.

Fol. 78 b. Defyled is my name, von *Johnson*, abgedruckt in Hawkins App. Nr. 1.

Fol. 79 b. In going to my naked bed. Das Gedicht befindet sich in *Edwards'* Sammlung mit seinem Namen gezeichnet und man kann wohl annehmen, dass obige Komposition auch von ihm herrührt, wie sie auch im Hawkins App. Nr. 7 mit Edwards bezeichnet ist. Aufserdem ist der Satz noch vielfach in neuerer Zeit gedruckt, da man aber an dem Worte „naked" Anstofs nahm, setzte man dafür das Wort „lonely". Hawkins teilt auch das vollständige Gedicht mit, während die neueren Ausgaben nur die erste Strophe bringen.

Fol. 80 b. The man is blest, anonym.

Fol. 81 a. O ye tender babes, von *Tallis.*

Fol. 81 b. Benedicam Domino, von *Johnson.*

Fol. 83 b. When shall my sorrowful syghings, anonym.

Fol. 84 b. Jam lucis orto sidere, *Tallys.*

Fol. 85 b. In Nomine, anonym. Der Choral in Breven im Alt.

Fol. 86 b. I smile to see howe you devyse, anonym.

Fol. 87 b. The wretched wandering prince of Troye, 2. pars: When Cressyde went from Troye, anonym.

Fol. 88 b bis 96 b. Gloria tibi Trinitas, von *Blytheman* sechsmal bearbeitet, wobei der Choral mehrfach in anderer Stimme liegt. Die Bearbeitung Fol. 90 a veröffentlichte *Rimbault* in seinem Sammelwerk „The Pianoforte".

Fol. 97 a. Veni Redemptor, von *Tallys.*

Fol. 97 b. Ex more docti mistres, von *Tallys.*

Fol. 99 a. Ecce tempus, von demselben.

Fol. 100 a. Veni redemptor, von demselben.

Fol. 100b. A Poyncte, von demselben.

Fol. 101a, unbenannte Piece, von demselben.

Fol. 101b. Ecce tempus, anonym.

Fol. 102a. Iste confessor, von *Tallys.*

Fol. 102b. Christe qui lux es, von *Heath.*

Fol. 102b. Christe redemptor, anonym.

Fol. 105a. O Lord, turne not away, anonym.

Fol. 106b. Since thou art false, anonym.

Fol. 106b. O happy dames, mit einem 2. Teile: der an das Lied „In going to my naked bed" erinnert. Dasselbe ist vom Earl of Surrey, der 1547 hingerichtet wurde.

Fol. 108b. When griping griefs. Der Text ist von *Edwards,* vielleicht auch die Musik. Hawkins im Appendix Nr. 4 druckt es ab.

Fol. 109a. The bitter sweet, anonym.

Fol. 109b. Like as the doleful dove, von Tallys, der Text wird in Edwards' Sammlung dem *Hunnis* zugeschrieben. Hawkins druckt den Tonsatz in Appendix Nr. 5 ab.

Fol. 110a. A Paven, ein 4stim. Klavierstück von *Newman.*

Fol. 111a. I lift my heart, 4stim. Anthem, gedruckt in Barnard's Sammelwerk „First book of select Choral Musick 1641" mit fünf Stimmen von *Tye.*

Fol. 113a. As I deserve, anonym.

Fol. 113b. Per haec nos, 3stim. Orgelsatz von *Tallis.*

Fol. 114a. Tres partes in una, Canon mit begleitendem Bass, von *Munday.*

Darauf folgen leere Seiten und ein Memoranda in Smith's Handschrift, der Piecen in Tabulatur folgen, die zum Teil für die „Sitherne" (Citter) sind:

Fol. 118a. A Songne (Song).

Fol. 118b. A Pavyn.

Fol. 122a, ohne Titel mit der Angabe „Sitherne".

Fol. 122b. Que passe.

Fol. 123a. Was not good king Solomon.

Fol. 123b. Queene of Scotts galliard to ye Sitherne, per *T. M.*

Fol. 125a. I he frenche galliarde.

Fol. 126b. Venetian galliarde, von *Churchgarde.* Wahrscheinlich ist damit der Dichter *Thomas Churchgard* gemeint.

Additional Ms. 30486 british Museum. In 4⁰. 22 beschriebene Blätter mit Virginalmusik auf zwei 6linige Systeme; auf den letzten Bll. befinden sich Volkslieder. 8 Systeme auf der Seite. Geschrieben

um 1600, stammt wahrscheinlich aus der Bibliothek J. S. Smith's und wurde im Jahre 1877 mit dem vorhergehenden Ms. vom british Museum erworben. Hin und wieder ist der Fingersatz notiert und die linke Hand gebraucht öfter den Daumen.

Fol. 2. As I went to Walsingham, Mr. *Birde.* (Das bekannte Volkslied mit 21 Variationen und 6 Takten Coda.)

Fol. 7. Passinge mesures pavea, anonym. (Mit 5 Variationen.)

Fol. 11. The Galliard. Mr. *Bird.*

Fol. 14. A Paven. Mr. *Bird.*

Fol. 16/17. A Galliard, anonym, unvollendet.

Fol. 18b folgen noch 5 Takte in etwas späterer Schrift, vielleicht bilden sie den fehlenden Schluss der Galliarde.

Fol. 19. The Carman's Whistle (*Byrd*), mit Fingersatz in der letzten Variation.

Fol. 20b. A Gigge, anonym, 16 Takte.

Fol. 21a. Mall Sim, Melodie verziert.

Fol. 21a. Hoope do me no. 16 Takte im $^3/_4$ Takt. Wahrscheinlich ist dies das von Shakespeare erwähnte „Whoop do me no harm, good man" in seiner Winter's Tale.

Fol. 21b. Tomboy, 32 Takte im $^3/_4$ Takt.

Fol. 22. Wanton Season. 10 Takte mit einem Da Capo (von Takt 3 ab).

Fol. 22. Go no more a rushing.

Fol. 22b. Coranto, mit schwierigen Figurationen und vielem Fingersatz.

Additional Ms. 30485 im british Museum in 4⁰ mit 117 beschriebenen Blättern, genannt „Lady Nevils Music-Book". Eine spätere Hand (vielleicht der einstige Besitzer John Stafford Smith) gab dem Ms. den Titel „Extracts from Virginal Book Lady Nevills, Tallis, Byrd, Bull etc." Auch der Katalog des br. Mus. bezeichnet das Ms. mit „taken principally from Lady Nevill's Virginal Book". Allerdings haben die beiden Ms., das obige und Lady Nevells Booke (siehe Grove's Dict. IV, 311) einige Piecen gemein, doch besteht das letztere Ms. nur aus Kompositionen von Byrd, während obiges Ms. verschiedene Komponisten enthält, darunter auch einige, die sonst nicht bekannt sind. Smith veröffentlichte einige Piecen in seiner Musica antiqua. Blatt 58—60 weisen eine eigenartige Handschrift auf, die in einer sorgfältigen Nachahmung älterer Schriftzeichen besteht. (Siehe Mulliner's Ms. fol. 90.) Im Übrigen weist das Ms. eine schöne Handschrift auf, die mutmaſslich nach 1600 anzusetzen sein

wird, obgleich die neueren Komponisten wie Tomkins und Gibbons nicht vertreten sind. Die Seite enthält durchweg vier Zeilen mit je zwei sechslinigen Systemen.

Fol. 2a. A Pavion, of Mr. *Birdes.*

Fol. 3a. The Galliard to ... Mr. *Birdes.*

Fol. 4a. Pavion, Mr. *Bird.*

Fol. 5b. The Galliard, Mr. *Bird*

Fol. 6b. Pavin ... Mr. *Bird.*

Fol. 7a. Galliard ... Mr. *Bird.*

Fol. 8a. Quadran Paven.

Fol. 11b. Quadran Galliard, Mr. *William Bird.* Als Taktzeichen ist der Halbkreis mit Punkt vorgezeichnet.

Fol. 13b. Care for thy soule, *Byrd.*

Fol. 14a. If that a sinner sighs, *Bird.*

(Fortsetzung folgt.)

Mitteilungen.

* Johann Sebastian Bach. Ein Lebensbild von Hermann Barth, Pfarrer. Mit elf Bildern. Berlin (1902), Alfr. Schall. 11. Jahrg. Bd. 3 des Vereins der Bücherfreunde. kl. 8°. 383 Seiten. Ein auf das Quellenwerk Spitta's fufsende mit Begeisterung geschriebene Biographie Bach's, die all denen zu empfehlen ist, die eine gedrängte Übersicht über Bach's Leben und seine Werke suchen. Das beigegebene Porträt Bach's nach dem Ölgemälde von G. Hausmann in der Leipziger Thomasschule ist mit einem facsimilierten Namenszuge aus der Mühlhauser Zeit versehen, der da lautet „da Gio: Bach-Bach. Org. Molhusino“. Man könnte auch lesen: Gio. Bart[holomäus] Bach. Es scheint sehr fraglich Joh. Seb. Bach's Handschrift darzustellen.

* Mitteilungen der Mozart-Gemeinde in Berlin. Herausgegeben von Rudolph Genée. 13. Heft. Februar 1902. Berlin, Mittler & Sohn. Enthält Die ersten Entwürfe Mozart's zu Figaro's Hochzeit mit Musikbeilage. Es handelt sich hauptsächlich um das Recitativ und Arie der Susanne im 4. Akte: Giunse il momento al fine und Non tardar amato bene. Das Recitativ variiert nur zum Teil in der ersten Niederschrift, während die Arie anfänglich total anders als in der fertigen Partitur lautet. Man sieht daraus, dass auch Mozart nicht stets die fertige Komposition im Kopfe hatte, sondern sehr wohl verstand, das kritische Messer anzusetzen. Auch am Schluss der Arie strich er in der fertigen Partitur 12 Takte. Schon im vergangenen Jahrgange der Lessmann'schen Musikzeitung teilte derselbe eine Reihe nachträgliche Änderungen mit, die Zeugnis ablegen von der strengen Prüfung, die Mozart an die ihm wertvollen Kompositionen legte. Der zweite Artikel enthält Mozart's Opern und deren Texte. Es handelt sich um den Don Juan und die früheren Bearbeitungen des

Themas nebst da Ponte's Benützung, dem dann der Text zu Cosi fan tutte folgt und dessen geringer Wert beleuchtet wird. Über Georg Friedrich Händel und seine Familie handelt der nächste Artikel, der auch über den Vater Händel's berichtet und seine Geschicklichkeit als Operateur. Als Schlussartikel dient die Musikerfamilie André nebst dem Porträt Anton André's dem Erwerber der Mozart'schen Handschriften.

* Kleines Tonkünstlerlexikon von *Paul Frank*. 10. Aufl. Leipzig 1902, C. Merseburger. kl. 8°. 404 Seiten. Preis 1,60, gebunden 2 M. Es ist ein erfreuliches Zeichen, dass Jahr für Jahr die kleinen biographischen Tonkünstler-Lexika in neuer Auflage erscheinen und sich ihre Anzahl stetig vermehrt. Das von Julius Schubarth zählt 11 Auflagen, das vorliegende 10 Auflagen, Riemann 5 Auflagen, neu hinzu tritt das von Georg Eggeling. Die von Musiol scheinen sich überlebt zu haben. Das Frank'sche ist reich vermehrt und ist besonders den jüngeren Musikern ein breiter Raum gewährt, während der älteren nur spärlich gedacht wird. Die Reichhaltigkeit konnte bei dem beschränkten Raume allerdings nur erreicht werden, indem dem Einzelnen nur wenige Zeilen gewidmet sind, doch umfassen dieselben Geburt, Tod und Leistungen in anerkennenswerter Weise. Zum Überfluss folgen am Ende des Bandes noch folgende Zugaben: 1. Überblick über die Geschichte der deutschen Musik, 7 Seiten, 2. Bibliographischer Anhang. Kleine Auswahl neuerer lexikalischer, geschichtlicher, biographischer u. a. Schriften über Musik, 7 Seiten, und dies alles für 1 M 60 Pf.!

* Süddeutsches Antiquariat in München, Galleriestr. 20. Katalog 28, enthält 278 meist neuere Bücher und Musikalien zu einem soliden Preise, diesen folgen Bücher über Theater und Operntexte.

* Quittung über gezahlte Jahresbeiträge für 1902 von den Herren: H. Benrath, Dr. Bäumker, R. Bertling, Mr. Benson-London, Ed. Birnbaum, Wilh. Bitter, Pfarrer Dr. Böcker, Prof. Braune, Dr. Dörffel, Prof. Eickhoff, Dr. Fr. Xav. Haberl, Dr. A. Hammerich, Dr. Hartmann, Dr. Haym, Dr. R. Hohenemser, Dr. R. Kade, Prof. Dr. Köstlin, Prof. Em. Krause, A. Kraus figlio, Dr. Th. Kroyer, G. S. L. Löhr, Dr. Fr. Ludwig, Rev. J. R. Milne, Freifräulein von Miltitz, F. Curtius-Nohl, G. Odencrants, Joh. Oswald, Paul Pannier, A. Reinbrecht, B. F. Richter, L. Riemann-Essen, Paul Runge, R. Schumacher, Prof. Dr. Hans Sommer, R. Starke, W. Tappert, G. Voigt, R. Vollhardt, Dr. Fr. Waldner, K. Walter, W. Weber, Prof. Dr. Weckerling, Ernst von Werra. — Universitäts-Bibliothek in Innsbruck, Ksl. Universit.-Bibl. in Strafsburg, Fürstl. Stollbergische Bibl. in Wernigerode, Liceo musicale in Bologna, Konservator. in Stuttgart, Bischöfl. Bibl. in Regensburg, Universit.-Bibl. in Tübingen, Seminar-Bibl. in Voorhout, Verein für N. N. Musikgeschichte in Amsterdam.

Templin U./M., den 24. März 1902. *Rob. Eitner.*

* Anbei eine Beilage: Musikalienkatalog in Sorau, Bog. 3, Schluss.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXXIV. Jahrg. 1902.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 5.

Der gregorianische Choral; Entstehung und Entwickelung der Notenschrift.

(Vortrag, gehalten von P. Bohn im Kunstverein zu Trier gelegentlich einer Ausstellung liturgischer Manuskripte der Trier'schen Bibliotheken.)

Einleitung: Tristis est anima mea, 5stimmiger Chor von Kuhnau.

Nach diesem ernsten und stimmungsvollen Gesange mit seinem künstlich verschlungenen Stimmengewebe wollen wir uns einmal im Geiste ungefähr zwei Jahrtausende zurückversetzen, um die Quelle jenes Gesanges aufzusuchen, an dessen Lebenskraft die abendländische Musik erstarkte und an dessen Melodieen sie sich herangebildet hat von den ersten dürftigen Versuchen der Mehrstimmigkeit an bis zur Vollendung im Palestrina-Stil. — Ich meine den gregorianischen Choral. — Dieser Choral datiert seinen Ursprung nicht von dem grofsen Papste Gregor, mit dessen Namen er verknüpft ist; seine Wurzeln reichen vielmehr in eine Zeit zurück, welche noch ganz von den Erinnerungen und den Modellen des klassischen Altertums durchdrungen war. — Gestellt an den Zusammenfluss zweier Civilisationen und zweier Künste, der jüdischen und der griechisch-römischen Kunst, wählte die Kirche aus diesen beiden Strömungen, was ihr für ihren gottesdienstlichen Gesang zusagte. Den gröfsten Teil der Texte für ihren Gesang entnahm sie den Psalmen des alten Testamentes, und bei der innigen Beziehung, welche der christliche Kultus zur Synagoge hat, lässt sich annehmen, dass man auch eine Erinnerung bewahrte an die Weise, wie die Psalmen in der Syna-

goge gesungen wurden; nur darf man nicht darauf ausgehen wollen, die Melodieen übereinstimmend Ton um Ton hier und dort wiederzufinden. Die erwähnte Erinnerung ist in anderer Weise bemerkbar.

Bei den Alten war die Musik innig mit der Poesie verbunden. Der Gesangston diente ihnen hauptsächlich dazu, um ihre Sprache energischer und klangvoller zu gestalten. Die jüdische Poesie kannte nicht die künstliche Mischung der Silben zu Versfüſsen, wie die griechisch-römische, und nicht den Reim, wie die deutsche Poesie; sie stellte die Symetrie des Textes durch den Parallelismus der Glieder dar. Diese Textverteilung ist auch in unserer lateinischen Übersetzung der Psalmen beachtet worden. Jeder Vers zerfällt in zwei Halbverse, welche sich dem Sinne und der Form nach entsprechen, und demgemäſs teilt sich auch die Melodie in zwei Sätze ab, die sich wie Hebung und Senkung zu einander verhalten und durch kleine Stimmbeugungen gleichsam interpunktiert werden; z. B. Dixit Dominus Domino meo: sede a dextris meis. — Auch in der Verteilung der Wechselgesänge zwischen Vorsänger und Chor stimmt die Kirche mit dem mosaischen Kultus überein.

Der griechischen Musik entlehnte die Kirche das diatonische Tongeschlecht, d. h., die natürliche Tonleiter ohne Anwendung der ♯♯ und ♭♭; das chromatische und das enharmonische Geschlecht lieſs sie als unpassend beiseite. Ob und wie weit sie auch ihre Gesänge den griechischen Tonarten angepasst, und ob sie sich griechische Melodieen angeeignet hat, lässt sich mit Bestimmtheit nicht sagen.

Die melodischen Formeln der Orationen, der Präfation, der einfachen Psalmodie beruhen auf einem gemeinsamen melodischen Grundtypus, der sich sowohl bei den Juden als auch bei den Griechen nachweisen lässt; es ist der antike Sprachgesang, bei welchem die Stimme unbestimmte, teils sehr kleine, teils groſse Intervalle durchläuft, welche auf keine Tonleiter zurückgeführt werden können.

Die Griechen teilen der Stimme eine dreifache Bewegung zu; sie sagen: „Die Stimme kann sich stetig bewegen; wenn wir sprechen; sie kann sich auch in Intervallen bewegen; wenn wir singen; und sie kann sich in einer Weise bewegen, welche die Mitte hält zwischen den beiden vorgenannten Bewegungen, wenn wir heroische Gedichte deklamieren.“ Diese dreifache Bewegung der Stimme lässt uns den Weg erkennen, welchen die Sprachmelodie genommen, um zu dem wirklich diatonischen Gesange zu gelangen.

Bei den Griechen galt ferner als Regel, dass der Redner sich in seiner Stimmbewegung in dem Umfange eines Tetrachords (einer

reinen Quarte) hielt. Hiermit dürfte auch in Beziehung stehen, dass die Griechen das Tetrachord als Grundlage ihres Tonsystems benutzten, und dass sie den beweglichen Klängen des Tetrachords Veränderungen zuteilen, um möglichst verschiedene Nüancen der Melodie hervorzubringen.

Auch die vorgenannten melodischen Formeln der Orationen, der Präfation und der einfachen Psalmodie, besonders in ihrem ersten Zustande, überschreiten höchst selten den Umfang einer Quarte. Zieht man ferner in Erwägung, dass die Notation der Sprachmelodie, die grammatischen Accente, ausgereicht hat, um jene Formeln zu notieren, so darf man wohl annehmen, dass diese in ihrem primitiven Zustande der Sprachmelodie angehörten und nach und nach auf die diatonische Melodie hinstrebten.

Der hl. Augustinus und der hl. Hieronomus bezeugen, dass die Psalmodie in der ersten Kirche nur leichte Stimmbeugungen gestattete, und ein Autor des 5. Jahrhunderts fügt bei, dass diese leichten Stimmbeugungen durch die Accente acutus, gravis und circumflexus hervorgebracht wurden, welche er als die Keime der Musik bezeichnet.*)

Wie die Psalmodie ihre Modulation der Sprache entnahm, so entnahm sie ihre starken und schwachen Zeiten, ihre Abteilungen, überhaupt ihren Rhythmus dem liturgischen Texte. Es ist dies der prosaische oder freie Rhythmus, den die Alten den oratorischen Numerus nannten.

Von wohl zu beachtendem Einflusse auf den Choral-Rhythmus überhaupt war eine Umbildung, welche sich in der lateinischen Sprache zur Zeit der Einrichtung der Psalmodie vollzog. Die Quantität, welche bis dahin in der lateinischen Poesie und zum Teil in der Ciceronischen Prosa die alleinige Herrschaft besafs, musste nach und nach der Accentuation weichen. Die langen und kurzen Silben egalisierten sich nach und nach, und bald mafs man in der Poesie und in der Prosa die Silben nicht mehr, sondern man zählte sie. In der Praxis gab es weder lange noch kurze Silben, sondern alle

*) Ein Autor aus neuerer Zeit, Herr Professor Ed. Norden, sagt in seiner „antiken Kunstprosa vom VI. Jahrhundert vor Chr.“ etc.: „Der alte Kirchengesang ist nichts anders gewesen als ein feierlicher mit modulierter Stimme mehr recitatorisch gesprochener als gesungener Vortrag. Das hat schon von Helmholtz, Lehre von den Tonempfindungen, 375 ff., mit bewunderungswürdiger Schärfe erkannt; es ist jetzt durch die bahnbrechenden Forschungen der Benediktiner endgültig festgestellt.“

Silben fast gleich in der Dauer waren starke oder schwache, je nachdem sie den Accent hatten oder nicht. „Litterarum sonus distat quod in diversis locis habent acumen," sagt der hl. Augustinus. Der Accent war ein wesentliches Element des Rhythmus geworden.

Nachdem die Kirche im 4. Jahrhundert frei geworden war, bildete sich eine gröfsere Gemeinsamkeit im Kultus und in der Liturgie, und im Anschlusse hieran entwickelte und entfaltete sich gleichmäfsigerweise der Gesang. Als besondere Pflegestätten des liturgischen Gesanges erweisen sich die Kirchen von Jerusalem und von Antiochien in Syrien. Das Abendland konnte dieser Bewegung nicht lange fremd bleiben. In Rom, in Mailand unter dem Bischofe Ambrosius, in Gallien und Spanien wird der Gesang im Anschlusse an die daselbst gebräuchlichen Liturgieen eingerichtet, und derselbe entwickelte und bereicherte sich unter demselben Einflusse, der um diese Zeit die bescheidenen Heiligtümer und Krypten der Katakomben in grofse und prächtige Basiliken umwandelte. Bekanntlich war die römische Kirche aus leicht erklärlichen Gründen die fruchtbarste an liturgischen Änderungen; das zeigt sich auch an ihrem Gesange. Eine Reihe von Päpsten wird namhaft gemacht, welche den Gesang ordneten, erweiterten und verbesserten. Der letzte ist Gregor d. Gr., dessen Thätigkeit sich kurz dahin zusammenfassen lässt, dass er aus den Gesängen, wie er sie im 6. Jahrhundert vorfand, den geeigneten Stoff auswählte und auf den von ihm festgesetzten Cyklus verteilte; manches wird er umgestaltet, anderes weggelassen, und wieder anderes, infolge der von ihm eingeführten Reformen neu komponiert haben. Diese Gesänge trug er in ein Buch ein, welches Antiphonarium genannt wurde. Auch gründete er eine Schule von Sängern, die er selbst in den Gesang einführte. Nach ihm erhielt der römische Gesang den Beinamen „gregorianischer Gesang".

Von dem mozarabischen Gesange in Spanien und dem gallikanischen sind uns nur wenige Stücke geblieben; von dem mailändischen hingegen besitzen wir ausreichendes Material zur Vergleichung. Eine von den Benediktinern von Solesmes sehr sorgfältig vorgenommene Analyse dieser Denkmale hat ergeben, dass dieselben einer gemeinsamen Quelle entspringen und als vier verschiedene Dialekte zu betrachten sind. Tonalität, Rhythmus und Notation sind dieselben. Auch findet man gewisse gemeinsame Typen oder auch vollkommen erkennbare Melodiesätze trotz der Verschiedenheit des jedem Dialekte eigenen Stiles. Zwischen dem gregorianischen und mailändischen Gesange sind die Entlehnungen sehr häufig. Sogar dort, wo die Be-

ziehungen weniger deutlich sind, giebt es immer, wenn auch nicht Gleichheit, dann doch wenigstens Ähnlichkeit der tonalen und rhythmischen Formen. Jedoch man bemerkt auch sofort unter beiden Verschiedenheiten, welche beweisen, dass sie nicht einer Zeit angehören, und dass im gregorianischen Gesange sowohl im Texte wie in der Melodie eine Entwickelung und Entfaltung stattgefunden hat, während der mailändische stationär geblieben war in den zwei Jahrhunderten, welche sie von einander trennen. Dem gregorianischen Gesange merkt man es an, dass eine kundige Hand ihn geordnet und die unbestimmten Formen entwickelt hat. In der Psalmodie erweitert sich das melodische Element, es erscheinen mehrtönige Kadenzen und der Fluss der Melodie und der Rhythmus erhalten Festigkeit und Bestimmtheit. Der Text hat nicht mehr die Alleinherrschaft, sondern Text und Melodie verbinden sich und jedem wird sein Recht gewahrt. Alle diese Umbildungen lassen einen Fortschritt zu einer vollendeteren und künstlicheren Form bemerken.

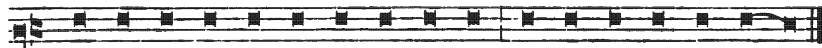
Es werden Ihnen jetzt zwei Antiphonen mit Psalm vorgetragen werden, von welchen die erste dem ambrosianischen und die zweite dem gregorianischen Chorale angehört. Die Antiphone leitet den Psalm ein und schliefst ihn. Jeder Vers des Psalmes zerfällt in zwei Glieder, welche Abteilung auch in der Melodie beachtet wird. In der gregorianischen Melodie des Psalmes leitet eine Intonation (Initium) auf den Recitationston (Tenor) hin, und die beiden Halbverse werden durch eine Stimmbeugung, eine Kadenz, interpunktiert. Die mittlere Kadenz heifst Mediante und die Schlusskadenz Finalis. In der ambrosianischen Melodie des Psalmes fehlt die mittlere Kadenz und die Finalkadenz besteht nur aus einer fallenden Sekunde.

Ambrosianische Antiphone mit Psalm.



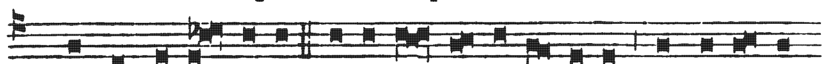
Ant. Deus, de coe - lo re - spi - ce, su - per fi - li - os ho - mi-num.

Finalis.



Ps. Di - xit Do - mi-nus Do - mi - no me - o: se - de a dex-tris meis.

Gregorianische Antiphone mit Psalm.

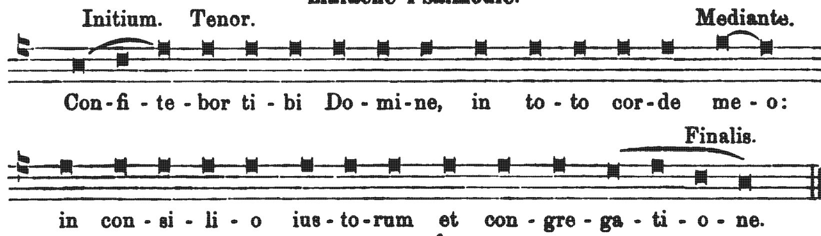


Ant. Tecum prin-ci - pi-um in di - e vir - tu - tis tu-ae, in splendo-ri-

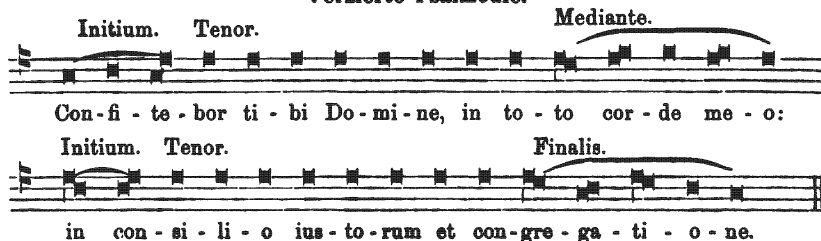


Jeder von den drei Teilen der Psalmodie, Initium, Tenor und Kadenzen, kann mehr oder weniger entwickelt sein, ohne dadurch die Konstruktion zu ändern. Wir unterscheiden daher eine einfache, eine verzierte und eine neumierte Form der Psalmodie. Diese dreifache Form wird man Ihnen zu Gehör bringen.

Einfache Psalmodie.



Verzierte Psalmodie.



Neumierte Psalmodie.



Die sämtlichen Gesänge des gregorianischen Repertoirs lassen sich nach ihrer Kompositionsweise in zwei grofse Abteilungen bringen.

Zu der einen Abteilung gehören die Gesänge psalmodischer Form, die wir schon kennen gelernt haben, und zu der andern Abteilung gehören die Gesänge antiphonischer oder der freien Form. In letzterer hat die Melodie mehr Freiheit. Initium, Recitation und Kadenzen finden sich auch hier, aber die Teilungen, welche in der Psalmodie so sauber abgeschnitten sind, finden sich hier mehr miteinander verschmolzen, mehr schattiert. Die Einwirkung des tonischen und oratorischen Accentes lässt sich auch hier in den lebendigen und wellenförmigen Bewegungen der Melodie bemerken. In der Wahl der Intervalle herrscht gröfsere Abwechslung und der Komponist zögert nicht, zuweilen der Melodie den Vorrang vor dem Texte zu gestatten, welcher ihr zur Entwickelung und Schattierung des Ausdrucks zukommt. In dem antiphonischen Stile werden häufig mehrere Sätze mit einer ganz gleichen Kadenz, gleich einem musikalischen Reime abgeschlossen, welcher den Zweck hat die freien Gänge der Melodie zu verbinden und Einheit herzustellen. Diese Eigentümlichkeit erscheint auch in der Introitus-Antiphone, welche Ihnen jetzt vorgetragen wird.

Introitus.

Lae-ta - re, Je-ru-sa-lem, et con-ven-tum fa - ci - te,

o-mnes qui di-li-gi-tis e - am: gau-de-te

cum lae-ti - ti - a, qui in tri-sti - ti - a fu-

i - stis: ut e-xul-te-tis, et sa-ti-e - mi - ni

ab u - be - ri-bus con-so-la-ti-o - nis ve - strae.

Der gregorianische Choral ist wesentlich verschieden von der modernen Musik, sowohl hinsichtlich der Tonalität wie auch rücksichtlich des Rhythmus.

In der modernen Tonalität giebt es diatonische und chromatische

Intervalle, Dur- und Molltonarten, Dissonanzen, sensible Noten zur Herbeiführung der Kadenz mittels des Unterhalbtons, Modulationen, unaufhörliche tonale Unregelmäßigkeiten. Daraus entstehen übermäßige Erregungen des empfindsamen Teiles der armen menschlichen Maschine. „Die gregorianische Tonalität scheint hingegen die Bestimmung zu haben, die heftigen Gemütsbewegungen fern zu halten und uns mit Ruhe und Frieden zu umgeben. Schon dadurch, dass die gregorianische Melodie homophon ist, kennt sie eines der am meisten leidenschaftlich wirkenden Elemente des Ausdrucks, die Dissonanz, nicht. Niemals schließt sie eine Kadenz mittels chromatischen Unterhalbtons. Die gregorianische Tonalität verwirft die weichlichen Tonfolgen des chromatischen Geschlechtes und lässt nur die freien Intervalle des diatonischen Geschlechtes zu. Diese ordnet sie in mindestens acht Tonleitern, Modi genannt, deren verschiedene Charaktere in uns ebensoviele Eindrücke und Gemütsveränderungen bewirken. Sie verwirft ferner die ungestümen und kühnen Modulationen aus einer Tonart in eine andere. Sie entbehrt nicht der Übergänge aus einem Modus in einen anderen; jedoch diese werden ruhig hervorgebracht, ohne das Gemüt zu beunruhigen noch zu verwirren; die einfache Vertauschung des Recitationstons reicht aus, um den Eindruck einer wirklichen Modulation hervorzurufen. Die gregorianische Melodie nimmt nichts, oder so wenig als möglich von der Sinnenwelt; sie hat nichts für die Leidenschaft, nichts für die Einbildungskraft. Ruhig und friedlich fließt sie dahin; sie kann schreckliche Wahrheiten übersetzen oder energische Gefühle ausdrücken, ohne von ihrer Nüchternheit, Reinheit und Einfachheit abzugehen.

Auch bezüglich des Rhythmus ist der Gegensatz zwischen den beiden Musikarten nicht weniger auffallend. In der gregorianischen Melodie folgen sich die starken und schwachen Zeiten, die Takte und Perioden nicht mit derselben Gleichförmigkeit, wie in unserer Musik. Hier ist die Abwechslung Ausnahme, dort ist sie Regel. Nicht als ob die gregorianische Melodie des Taktes und der regelmäßigen Rhythmen entbehrte, sondern sie macht es dem Ohre nicht zum Bedürfnis, die regelmäßige Wiederkehr gleicher Gruppen zu erwarten, wie dies in unserer Musik der Fall ist. Die einfachen und zusammengesetzten Taktarten folgen sich im Verlauf der Melodie mit Leichtigkeit und Freiheit. Hier giebt es keine Synkopen, Taktrückungen und Bindungen, welche den regelmäßigen Marsch der Melodie unterbrechen und Erregung und Leidenschaften einführen. Die wenn auch unregelmäßig in das melodische Gewebe eingestreuten einen Nach-

druck bezeichnenden Töne finden sich immer am Anfange des Taktes. (Fortsetzung folgt.)

Die ältesten Musik-Handschriften auf englischen Bibliotheken.

(Henry Davey.)

(Fortsetzung.)

Fol. 15. O God, but God how dare. I name that name Mr. *Bird.*

Fol. 16. Shall I despaire, anonym., figuriert.

Fol. 17b. Quadran Paven.

Fol. 19. The Galliard. Die rechte Hand hat viele Läufer.

Fol. 20b. A Pavion, Mr. *Marchant.*

Fol. 21. The Galliard, Mr. *Marchant.*

Fol. 22. A Pavion of Kinloughes (gedruckt in Smith's Musica antiqua pag. 73).

Fol. 23. The Galliard ... Mr. *Kinloughe.*

Fol. 24b. Ein reich figurierter unbenannter Satz im $^3/_2$ Takt in G.

Fol. 26. Praeludium, 4stimmig.

Fol. 26. Felix namque, *Tallis.* Ein dreistimmiger Satz mit der Überschrift „Mr. Tho. tallis offetary". Im Tenor der Choral in langen Noten, während die übrigen Stimmen lebhafte Figurationen haben.

Fol. 31b. Preludium, Mr. *Bird.*

Fol. 32. Mr. Birds upon a plaine song. Der Choral im Sopran in ganzen Noten, während die linke Hand in Achteln spielt. Hin und wieder ist der Fingersatz notiert.

Fol. 33a. Unbenannte Piece von Mr. *Bird.*

Fol. 33b. Mr. *Bird* 2 partes.

Fol. 34b. Mr. Bird upon a plaine songe, zu 3 Stimmen, der Choral liegt im Sopran.

Fol. 35. In nomine, Mr. *Bird.*

Fol. 36. Ferra, anonym. mit lebhaften Tonleiterpassagen in Sechzehnteln.

Fol. 38b. Si je me plains, anonym. Ist in derselben Art geschrieben.

Fol. 41. Paven, Mr. *Bickrell.*

Fol. 42. A Fancy, Mr. *Renold,* 4st. im strengen Stil geschrieben.

Fol. 43b. A Fancy, Mr. *Alfonso* (Ferrabosco), 4st. wie vorher.

Fol. 45b. The queens newyears gift (erinnert an Orl. Gibbons' The Queen's command).

Fol. 47. A Fancy, Mr. *James Harden* (scil. *Harding*), 4stim.

Fol. 48. In nomine, Mr. *Alwoode.*

Fol. 49. A Fancy, Mr. *Alfonso* (Ferrabosco).

Fol. 50. Folgen 4 leere Systeme, darauf A Fancy, Mr. *Jeams Harden.* Am Schlusse liest man „A fancie of Mr. *James Harding.*

Fol. 51b. Susanne ung iour, *Orlando* (Lassus). Smith druckte Takt 1—25 Seite 72 in seiner Musica antiqua ab.

Fol. 53b. Galliard, *Tho. Weelkes.*

Fol. 54b. Flat Paven, Mr. *Jonson.*

Fol. 55b. In Nomine, Mr. *Alwood.*

Fol. 56. Wakefild on a green, anonym, ein brillanter Satz.

Fol. 57. Lulaby, unvollendet, fehlen einige Blätter und scheinen die folgenden Bll. nicht dazu zu gehören.

Fol. 58a. Die Seite ist unbeschrieben.

Fol. 58b. In Nomine, Mr. *Blytheman*, befindet sich auch in Mulliner's Ms. fol. 90, gedruckt in Rimbault's The Pianoforte.

Fol. 59. A Lesson of Mr. *Tallis*: two partes in one. Unvollendet, schliefst mit dem Signum ⁓ ab, fol. 60a b sind weifs. Smith druckt die Piece Seite 70 ab. Mir scheint es, dass die Bll. 58—60 ein späteres Einschiebsel sind und ursprünglich dem Ms. nicht angehörten.

Fol. 61. Mr. Bird's Grownd, ein Thema mit 10 Variationen. Hin und wieder ist ein Fingersatz eingezeichnet.

Fol. 65. Carmans Whistle (*Byrd*). In dem Sammelwerke Parthenia von 1611 abgedruckt.

Fol. 67. Walke the woods so wide, Mr. *Bird.* Am Schluss: „Mr. *Byrds* wandringe the woodes," 12 Variationen über das bekannte Volkslied.

Fol. 68b u. 69b, zwei Pavion ohne Autor, sowie Fol. 70b u. 71 ein Preludium und ein Lacrimae.

Fol. 72b. Pavana, Mr. *Ferdinando* (Richardson?). Diese 5 Piecen sind sämtlich sehr figuriert.

Fol. 74b. Galiard, Mr. *Ferdinando.*

Fol. 75b. Pavana, Mr. *Ferdinando Richardson.*

Fol. 76b. Galiarda. Diese letzten beiden Piecen kommen auch im Fitzwilliam Virginal-Book Nr. 4—6 vor.

Fol. 77b. Almaine, Mr. *Ferdinando.*

Fol. 78a. A preludium, Dr. *Bull.* (Bull erhielt den Doktortitel 1592.)

Fol. 78b. Paven, Mr. *Bird.*

Fol. 79a. Galliard, Mr. *Bird.*

Fol. 79b. Paven, anonym.

Fol. 80b. Galliard, Mr. *Bird.*

Fol. 81b und 83b zwei anonyme Pavanen und fol. 82b u. 84b zwei anonyme Galliard.

Fol. 85b. A Fancy, Mr. *Bird,* auf das Thema der Fuge von Peter Philipps im Fitzwilliam Virginal-Book. Der Stil ist aber klaviermäſsiger und freier als in den meisten Fancies.

Fol. 89. Ein unbenanntes umfangreiches Klavierstück nach Art der Grounds. Der Bass ist gröſstenteils im Dudelsackstil gebraucht.

Fol. 92b. Eine unbenannte Piece von *Bird.*

Fol. 95b. Why aske you, Dr. *Bull,* Variationen über ein viertaktiges Thema von 8 ganzen Noten.

Fol. 96b. Calinoe Custurame, Mr. *Bird.* Im Fitzwilliam Virginalbook Nr. 156.

Fol. 97b. A Ground. Im Bass das Thema im Rhythmus 𝅝 𝅗𝅥. Die rechte Hand geht öfter in Terzen- und Sexten-Tonleitern.

Fol. 101b bis 103b, zwei 5stim. anonyme Piecen, die vielleicht zusammen gehören. Auf Bl. 103b bricht der Tonsatz ohne Abschluss ab.

Fol. 103b, 105b bis 107, vier Piecen ohne Titel von *Bird.* Sie beginnen im einfachen Satze, der darauf figuriert wiederholt wird.

Fol. 110, eine 4stim. anonyme Fancy. Folgen 2 weiſse Seiten.

Fol. 112b, eine unbenannte Piece.

Fol. 113, ein 2stim. Kontrapunkt in der Form einer Etude für die linke Hand, während die rechte ganze Noten hat.

Fol. 115a ist ähnlich behandelt, doch wechseln die Hände in den Passagen ab und schlägt die rechte Hand mehrfach über die linke. Hin und wieder ist der Fingersatz notiert.

Fol. 115b. The second strain of a neighbour so boxt. Wahrscheinlich ein Volkslied; mit vieler Figuration.

2 in one in the 5 upon Miserere. Eine damals beliebte Art über das Miserere einen Canon zu schreiben.

Fol. 116a, eine unbekannte Piece in Gmoll.

Fol. 116b. Jigg in F.

Addit. Ms. 29485 brit. Mus. Virginalbuch in 4°, 27 Bll. benutzt, am Ende des 16. Jhs. geschrieben. Auf der ersten Seite steht *Susanne van Soldt,* 1599; auch der spätere Besitzer *J. Jones* und

Joseph Warren haben ihre Namen eingeschrieben. Das Ms. gehörte s. Z. jedenfalls *John Stafford Smith*. Die beschriebenen Blätter (auch die vielen übrigen leeren Seiten) haben acht 6linige Systeme auf jeder Seite.

Fol. 2a. Erklärung der Solmisation und Proportionen in englischer Sprache.

Fol. 2b. Brande champanse (!). (Läufer für die rechte Hand, Akkorde für die linke. Die ersten zwei Takte haben einen sehr unbequemen Fingersatz, der vielleicht später hinzugesetzt ist. Smith 71 im Neudruck.)

Fol. 3b. Almande.

Fol. 4a. Almande.

Fol. 4b. De frans galliard.

Fol. 5a. Galliarde qui passe. (Dabei in Smith's Handschrift, steht „for my Lady Nevill".)

Fol. 5b. Psalm 103. 4st. einfach harmonisiert, mit Verzierungen in der Altstimme bei Schlüssen.

Fol. 6a. Psalm 42. (Einfach, nur ein Triller am Schlusse.)

Fol. 6b. Psalm 23.

Fol. 7a. Psalm 130. (Diese vier Stücke haben die Titel der Psalmen auf holländisch.)

Fol. 7b. Susanna dung Jour... Orlando Lasso à 5. Gedruckt in Smith 72, bis Takt 25.)

Fol. 10. Pavane, Bassano.

Fol. 11. Galliarde, Bassano.

Fol. 12a. Almande. (Zweimal geschrieben, in $^4/_2$ und $^6/_4$ Takt.)

Fol. 12b. Almande (ebenso).

Fol. 13a. Almande d'amour.

Fol. 13b. Almande (wie diejenigen auf Blatt 12).

Fol. 14a. La Reprise.

Fol. 14b. „Brabanscher rondey dans oste Brand." Zuerst 24 Takte, dann 4taktige Perioden stets mit Reprisen.

Fol. 16b. Psalm 51. Psalm 69 (mit einigen Verzierungen).

Fol. 17a. Pavane den Cors.

Fol. 17b. La Repryse.

Fol. 18a. Tobias om (?). (Ein 4stim. Choral.) Almande.

Fol. 18b. De Quadro Pavanne (in Warren's Handschrift „John Dowland").

Fol. 20b. De Quadre Galliard.

Fol. 21b bis 23b. Psalm 9, 100, 16, 36, 68, 50, 80.

Fol. 24a (von hier ab eine neue Handschrift). Einige Takte im $^6/_4$-Takt und ein Preludium im $^4/_4$-Takt.

Fol. 24b. Pavane.

Fol. 25a. Allemande L'.

Fol. 25b. Pavane Primero.

Fol. 26b. Pavane (?).

Addit. Ms. 31392, brit. Mus. Virginalbuch in qu. 8°, gehörte einst der Königin Mary. Auf dem gut erhaltenen Ledereinbande liest man die Namen „Philip" und Marie". Blatt 1 bis 32 fehlen. Bl. 1 bis 24 sind so knapp abgeschnitten, dass sich nicht erkennen lässt ob sie beschrieben waren, während Bl. 25 bis 32 Reste von Musiknoten zeigen. Die vorhandenen Blätter haben auf der Seite durchweg 8 sechslinige Systeme, doch sind davon nur wenige benützt. Die Schrift fällt um 1600, jedenfalls aber nicht vor 1595.

Fol. 33. Ein Stück im $^4/_4$-Takt (Pavane) von Mr. Byrd; der Anfang fehlt.

(Fortsetzung folgt.)

Mitteilungen.

Die Jenaer Liederhandschrift, herausgegeben von Holz-Saran-Bernouilli. Leipzig-Hirschfeld 1901. — Bd. I. Getreuer Abdruck des Textes besorgt von Georg Holz, VIII + 240 S. kl. fol. — Bd. II. Übertragung, Rythmik und Melodik bearbeitet von Eduard Bernouilli und Franz Saran. 200 S. kl. fol. — Gebunden 36 M.

Jeder Musikforscher muss es mit Freuden begrüfsen, dass Paul Runge's Vorgehen in der Herausgabe mittelhochdeutscher Liederhandschriften („Die Sangesreihe der Colmarer Handschrift und die Liederhandschrift Donaueschingen, 1896" — „Die Lieder und Melodien der Geifsler", 1900") sobald wirksamen Anklang gefunden hat, nicht blofs in den Kreisen der Musikhistoriker, sondern auch bei berufsmäfsigen Sprachforschern. Welch hohes Interesse gerade diese letzteren an derartigen Publikationen haben können und wie sehr die Zuverlässigkeit solcher Veröffentlichungen deren Mitarbeit erheischt, bedarf wohl keiner besonderen Erörterung mehr, seitdem Liliencron, Runge und Riemann das an und für sich ganz selbstverständliche Prinzip ausgesprochen haben, dass in Anbetracht der mensurlosen Gestalt der Notation der Rythmus derartiger Lieder, wie der des gregorianischen Chorals, lediglich durch den Textrythmus zu bestimmen sei.

Zwei Germanisten (Dr. Georg Holz, Professor in Leipzig und Dr. Franz Saran, Privatdozent in Halle) und ein Musikgelehrter (Dr. Eduard Bernouilli in Leipzig) haben sich nun neuerdings die höchst dankbare Aufgabe gestellt, auf dem genannten, für alle Zukunft vorgezeichneten Weg, die gröfste, reichhaltigste, schönste und wohl auch älteste uns erhaltene deutsche Liederhandschrift, die Jenaer, dem Verständnis der modernen

Musikwelt näher zu bringen und im Anschluss an diese Veröffentlichung die Errungenschaft der heutigen Musikforschung auf dem Gebiete der Rythmik und Melodik des mittelhochdeutschen Minneliedes einer eingehenden Betrachtung zu unterziehen. Mit wahrhaft philologischer Akribie hat Saran die Frage nach dem eigentlichen Wesen des Rythmus, dessen integrierenden Bestandteilen, dessen Faktoren und verschiedenen Arten angefasst, um dem Rythmus der in Frage stehenden Lieder eine scharfe, unzweideutige Formulierung geben und dessen konsequente Durchführung bis zu den elementarsten Ordnungen, den ersten Grundformen und kleinsten Bestandteilen herab nachweisen zu können. Mit Spannung sehen wir der ausführlichen Begründung der dieser Arbeit vorausgesetzten allgemeinen Anschauung über Rythmus entgegen. Erst dann dürfte es möglich sein, das hier entwickelte System in seiner ganzen Bedeutung zu erfassen und nach Gebühr zu würdigen. Doch eines möchten wir dem verdienstvollen Forscher jetzt schon nahelegen: So sehr der Leser bei der Aufstellung eines neuen Systems Präzision des Ausdrucks und bis in die kleinsten Details gehende Ausführungen liebt, so sehr perhorresziert er die Verwendung von neuen Bezeichnungen da, wo solche ganz überflüssig oder auch nur von untergeordneter Bedeutung sind.

Wie Saran den Rythmus, so hat Bernouilli die Melodik der im Jenaer Kodex enthaltenen Lieder aufs ausführlichste behandelt. Ausgehend von der Besprechung der mittelalterlichen Choraltonarten, deren Kadenzen, Tonumfang, Transposition, Vermischung, Alteration, Charakteristik und Symbolik, (alles dies im Anschluss an die Theoretiker, vornehmlich des XIII. und XIV. Jahrhunderts) zeigt er, wie sämtliche in der Handschrift enthaltenen Lieder sich diesen Tonarten eingliedern lassen und trotz mancherlei Eigentümlichkeiten ihre Abkunft vom liturgischen Gesange keineswegs verleugnen.

Bei aller Ausführlichkeit, mit der die beiden Forscher ihren Gegenstand behandelt haben, sind sie dem Leser doch eines schuldig geblieben, und zwar, im Hinblick auf das spezielle Interesse derjenigen Kreise, für welche die ganze Publikation in erster Linie bestimmt ist, nichts weniger als die Hauptsache. So lange Text und Melodie Schritt für Schritt zusammen fortschreiten, so lange der Gesang syllabisch ist, bietet der Vortrag dieser Lieder, nachdem feststeht, dass der Rythmus ausschlaggebend ist, noch kaum eine Schwierigkeit. Dafür bedarf es nicht einmal einer tiefgehenden Textanalyse. Bei schlichter deutlicher Deklamation drängt sich dem Sänger der richtige Rythmus ganz von selbst auf.

Ganz anders verhält es sich aber mit den in der Jenaer Liederhandschrift so häufigen Melismen, welche jeder Textunterlage entbehren. Weder Saran noch Bernouilli haben diese Schwierigkeit verkannt. Sie übergehen dieselbe aber durchweg mit dem Hinweis auf eigene Gesetze, nach denen sich der Vortrag dieser Stellen regeln müsse. Welches eigentlich diese Gesetze sind, erfahren wir aber nirgendwo mit Bestimmtheit. Oder sollte vielleicht der ganze Inbegriff dieser Gesetze auf Seite 140, Bd. II ausgesprochen sein, wo es heifst: „Man scheue sich nicht, hier und da ein wenig zu

dehnen oder zu kürzen, zu verweilen oder zu eilen, je nachdem es der sinn wünscht und der stil (?) erlaubt. Nur muss die allgemeine bewegung auf den hörer den eindruck des gleichmäſsigen und liederartigen machen. Bestimmungen im einzelnen können nicht gegeben werden. Es bleibt dem gefühl eines jeden überlassen, das rechte zu treffen.“ Dies hinderte aber die Herausgeber keineswegs, bei der Übertragung der Melodien sämtliche Melismen in den Takt einzuzwängen. Wenn sie sich auch im Text wiederholt dagegen verwahren, hiermit einen taktmäſsigen Vortrag dieser Stellen nahelegen zu wollen, so muss man doch fragen, wozu dann diese Übertragung, wenn sie selbst wieder, und zwar noch dringender als die ursprüngliche Schreibweise, einer ferneren Übertragung bedarf. Dies gilt übrigens auch von syllabischen Partien der Lieder. Mag man noch so oft von „schlichter“ Taktierung oder „rythmischer Präzisierung“ sprechen, die ganze Übertragung ist für den modernen Leser, der nun einmal gewohnt ist taktierte Melodien auch im Takte aufzufassen, eine irreführende.

Worauf es den Herausgebern ankam „durch sie (die rythmische Übertragung) das Wichtigste der rythmischen Gliederung, vor allem die Beschaffenheit und Verbindung der Reihen und Ketten, in nicht missverständlicher Form darzustellen“, hätte wohl viel zweckmäſsiger nach Runge's Beispiel durch rythmische Anordnung des Textes nach Versen, Stellen etc., mit Beibehaltung der Choralnoten und Hinzufügung der nötigen Pausen-Caesur-Zeichen etc. erreicht werden können. Mutet man mit Recht dem modernen Leser die verständnisvolle Lektüre des mittelhochdeutschen Textes zu, so dürfte man bei ihm auch die Kenntnis einer Notenschrift voraussetzen können, die nicht nur durchs ganze Mittelalter hindurch allen Kulturvölkern geläufig war, sondern auch heute noch bei einem nicht gerade zu übersehenden Bruchteil der civilisierten Menschheit als liturgische Notenschrift im Gebrauch ist.

Dafür hätte sich der sehr verdienstvolle getreue Abdruck von Holz ohne weiteres geeignet. Eine vom Original abweichende Anordnung des handschriftlichen Inhalts hätte dessen kritischer Gestalt um so weniger geschadet, als die phototypische Wiedergabe des Jenaer Kodex durch Müller (1896) jedem Interessenten zugänglich und auch durch den Holzschen Abdruck für musik- und litterarhistorische Spezialarbeiten nicht überflüssig gemacht worden ist.

Den Herausgebern muss aber jedenfalls in hohem Maſse das Verdienst zugesprochen werden, die reichen Schätze der ältesten bisher bekannten deutschen Liederhandschrift den weitesten Kreisen zugänglich gemacht und den Geist der in der heutigen Kultur aufgewachsenen Interessenten tiefer als dies bisher geschehen ist in das Wesen des mittelalterlichen deutschen Minneliedes eingeführt zu haben. M. Vogeleis.

* Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1901. Achter Jahrgang. Herausgegeben von *Rudolf Schwartz*. Leipzig 1902, C. F. Peters. gr. 8°. 118 Seiten. Der Jahresbericht giebt die traurige Kunde, dass Dr. Emil Vogel, der Bibliothekar obiger Bibliothek, so erkrankt ist, dass ihn sein Freund Dr. Schwartz vertreten musste und zwar nicht vorübergehend,

sondern wahrscheinlich auf längere Zeit. Der Jahresbericht zeigt wieder ein belebtes Bild fleifsiger Benützung und weiterer Vermehrung der Bibliothek, die für Leipzig ein dringendes Bedürfnis war. An Artikeln bringt der neue Jahrgang: Neuere Bewegungen auf dem Gebiete der evangelischen Kirchenmusik von *Friedrich Spitta*. Ein Thema, was vielfach besprochen wird und doch zu keiner wirklichen Erfüllung gelangt, da die Geistlichkeit einer Reform entgegen ist, auch die Mittel zum Teil fehlen einen gut geschulten Chor zu bilden und zu besolden. Die Ausbildung der deutschen Fachmusiker. Eine musikalische Zeitfrage. Von Hermann Kretzschmar, sowie ein zweiter Artikel: Aus Deutschlands italienischer Zeit. Letzterer Artikel enthält viel Interessantes und Gutbeobachtetes. Schliefslich spitzt er sich zu einer Erhebung *Hasse*'s zu, der als Führer und Beherrscher der italienischen Oper erklärt wird. Ein Anhang verzeichnet 40 Briefe von Hasse an Giov. Maria Ortes, einen leidenschaftlichen Opernfreund bei Bologna, der mit Hasse in steter Verbindung stand. Der letzte Artikel bringt Mozartiana von Ad. Sandberger. Die K. Hof- und Staatsbibliothek in München besitzt ein kleines Autograph aus Mozart's 13. bis 14. Lebensjahre. Es umfasst 4 Seiten in 4⁰ und enthält in flüchtiger Schrift kurze Aufzeichnungen von Namen, die er auf seiner ersten italienischen Reise 1769—1773 in Innsbruck bis Neapel kennen gelernt hat. Ein zweiter Artikel behandelt eine fragliche Messe Mozart's, deren Stimmen von Kopistenhand die Stiftsbibliothek in Einsiedeln besitzt und eine moderne Partitur die Bibliothek in München. Der Verfasser geht nun der Messe stark zu Leibe und erklärt sie schliefslich als unecht. Ein darauf folgendes Benedictus aus derselben, was allerdings Mozartsche Anklänge zeigt, giebt dennoch den Beweis, dass es kein Mozart ist. Der Schluss des Jahrbuches besteht nach alter Voglerscher Einrichtung aus einem Verzeichnis der im Jahre 1901 erschienenen Bücher und Schriften über Musik von Rudolf Schwartz verfasst.

* Das 87. und 88. historische Konzert des Bohnschen Gesangvereins in Breslau hatte zum Thema: Die Lorelei in der Musik. Die erste Hälfte umfasste das Lied, die Ballade und Romanze und die zweite Hälfte die Oper, beide Teile brachten in geschickter Zusammenstellung nur moderne Kompositionen für Soli und Chor mit Begleitung.

* Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Haertel in Leipzig. März 1902, Nr. 69 mit einem wenig bekannten Porträt Beethoven's. Beachtenswert sind eineBiographie über *Georg Rauchenecker*, Dr. A. Thierfelder's Altgriechische Musik (Tonsätze), Musik am sächsischen Hofe im Klavierauszug, herausgegeben von *Otto Schmid*-Dresden, Schriften über *Hector Berlioz*, *S. Jadassohn*'s musiktheoretische Bücher, Werke von *Richard Scholz* nebst Urteilen aus der Presse.

* Anbei ein Beiblatt, Katalog einer kleinen Sammlung älterer Musikdrucke im Priester-Seminar in Strafsburg.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXXIV. Jahrg. 1902.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 6.

Der gregorianische Choral; Entstehung und Entwickelung der Notenschrift.

(Vortrag, gehalten von P. Bohn im Kunstverein zu Trier gelegentlich einer Ausstellung liturgischer Manuskripte der Trier'schen Bibliotheken.)

(Schluss.)

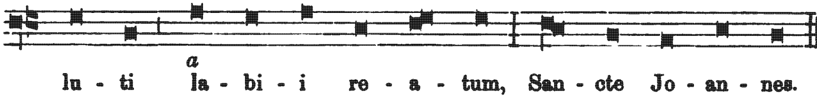
In der modernen Musik ist die als Einheit angenommene Zeit teilbar bis zum äufsersten. So kann im $^2/_4$ Takte für die ♩ gesetzt werden ♫, ♪.♬, ♬♬ u. s. w. In der gregorianischen Melodie entspricht die als Einheit angenommene Zeit einer gewöhnlichen Silbe, und sie ist unteilbar, wie die Silbe selbst unteilbar ist; daher vollkommene Einheit und absolute Einfachheit. Dem Ohre macht sich die Wirkung einer Egalität bemerkbar, welche um so strenger wird, je mehr die Melodie sich vom Texte losmacht. Die Vokalisen, mit welchen die gregorianische Melodie eine accentuierte oder Schlusssilbe auszeichnet, sind wahre Vokalisen; die Stimme fährt fort zu lesen, indem sie singt. Die gregorianische Melodie nimmt ihren ganzen Rhythmus von der lateinischen Prosa. Da die lateinischen Wörter den Accent auf der vorletzten oder drittletzten Silbe haben, so sind alle Schlussfälle schwach oder weiblich. Nach der ursprünglichen Natur des lateinischen Accentes als tonale Hebung, als eine Anfangsbewegung, welche in der letzten Silbe des Wortes ihre Vollendung findet, war auch die accentuierte Silbe gehoben und Anfang des Taktes, die schwache Silbe sinkend und Schluss des Taktes; daher arsis und thesis. Die moderne Musik nimmt ihren Rhythmus von dem Rhythmus der romanischen Sprachen, welche aus der lateini-

schen Sprache entstanden sind zur Zeit, als der lateinische Accent mit Beibehaltung seiner Stelle mehr den ursprünglichen musikalischen Charakter verlor und den Charakter der Stärke und der Länge annahm; daher stammen in der modernen Musik die starken und männlichen Kadenzen, welche in der lateinischen Sprache unbekannt sind, und welche einen fortwährenden Widerstreit zwischen der Melodie und dem lateinischen Texte herbeiführen.

(Hierauf wurden zwei Neumentabellen erklärt, welche der Kunstverein hatte lithographisch herstellen lassen; daran knüpfte sich eine Auseinandersetzung über die Notation.)

Wie das griechische Musiksystem so blieb auch die bei den Griechen übliche Bezeichnung der Töne durch griechische Buchstaben bei den lateinischen Theoretikern noch mehrere Jahrhunderte hindurch herrschend; erst später wurden diese Buchstaben durch lateinische ersetzt. Zuerst nahm man die kleinen Buchstaben des Alphabets von a—p. Als sich die Übereinstimmung des 1. Tones mit dem 8. bemerkbar machte, reichten die Buchstaben von a—g aus, indem man für die zweioktavige Tonleiter die untere Oktave mit grofsen und die folgende Oktave mit kleinen Buchstaben bezeichnete; daher heute noch die Unterscheidung „grofse Oktave“, „kleine Oktave“. Weil einige Gesänge unten über das A noch einen Ton hinaus gehen, so fügte man für diesen Ton nicht den lateinischen Buchstaben G, sondern den griechischen (*Γ* Gamma) bei; daher nennen die Franzosen noch die Tonleiter gamme. Die mit dem kleinen b bezeichnete Stufe in der kleinen Oktave konnte in zweifacher Gestalt vorkommen: als unser h und als unser b; zur Unterscheidung schrieb man ersteres mit einem gotischen 𝔥 und letzteres mit einem lateinischen b. Aus dem gotischen ♮ ist durch Umbildung unser h und unser Auflösungszeichen ♮ entstanden. Die Silbenbenennungen ut, re, mi etc. sind dem Hymnus „Ut queant laxis“ entnommen, dessen Melodie auf der ersten Silbe der Halbzeilen die Töne von c—a enthält, und daher von Guido von Arezzo zur Auffindung der Intervalle bei seinen Gesangesschülern benutzt wurde. Die Melodie ist folgende.





Für die Praxis bediente man sich der Neumenschrift. Die Neumen sind aus den grammatischen Accenten entstanden. Auf die musikalische Bedeutung dieser Accente weisen die Benennungen hin, welche die Grammatiker ihnen beilegen; sie nennen sie soni, toni, tenores, voces, voculationes. Diese Accente, acutus, gravis, circumflexus, von welchen alle neumatischen und modernen Notationen sich herleiten lassen, sind nicht durch Übereinkunft der Musik der Sprache zugeteilt worden, sondern sie sind gleichsam natürlich von der Sprachmelodie herstammende, nach ihrem Bilde gezeichnete und daher für ihre Rolle und ihre Bedeutung wunderbar passende Zeichen. Bekanntlich können die Töne nicht direkt und unmittelbar dargestellt werden; man kann sie nicht durch das Gesicht und nicht durch das Gefühl, sondern nur durch das Gehör wahrnehmen und beurteilen. Wenn sich aber etwas nicht direkt wiedergeben lässt, so sucht man es sinnbildlich darzustellen. Diese Darstellung ist um so vollkommener, je lebendiger das gewählte Sinnbild die Vorstellung der zu bezeichnenden Sache weckt; manchmal ist die Verbindung des Sinnbildes mit der Sache so innig, dass es sich von selbst ergiebt. Nun ist mit den Stimmbewegungen nichts enger verbunden als die Handbewegungen des Redners, die Gesten. Die Geste ist die plastische Darstellung, das lebendige und natürliche Sinnbild der Gemütsbewegungen des Redners, die Zeichnung der rhythmischen und melodischen Wellenbewegungen der Stimme. In dem Feuer der Rede gehorchen gleichzeitig Hand und Stimme denselben Bewegungen der Seele; daher ihre enge Verbindung.

Die grammatischen Accente, die Zeichen der Sprachmelodie, sind ebenso wirkliche und lebendige Sinnbilder der Sprachmelodie, wie die Gesten; sind selbst Gesten: sie haben von ihnen die Form, den Charakter und die Bedeutung; sie haben mit der Stimme dieselben innigen Beziehungen, und wie jene gehen sie freiwillig aus dem Innersten der Natur hervor. Quintilian hat uns eine Beschreibung der natürlichsten und gewöhnlichsten Gesten des Redners hinterlassen, welche ganz genau auf die Accente passt. „Optime autem manus, sagt er, a sinistra parte incipit, in dextra deponitur.“ Man wird richtiger den accentus acutus ⸍ schreiben, wenn man den Strich von unten beginnt und ihn aufwärts etwas nach rechts zieht, a sinistra parte incipit; den accentus gravis ⸌ beginnt man oben und zieht den Strich hinab etwas nach rechts, in dextra parte deponitur.

Gesten und Accente haben auch dieselbe Bedeutung. Die Geste acuta, wenn ich so sagen darf, und der accentus acutus sind beide Zeichen für die Hebung der Stimme, wie die Geste gravis und der accentus gravis ihrerseits Zeichen für die Senkung der Stimme sind. „Es geschieht nicht nur im Feuer der Rede, sagt Westphal in seiner Rhythmik und Harmonik der Griechen, dass die Hand die Rolle übernimmt, die Bewegungen der Seele und der Stimme zu bezeichnen; das geschieht auch im Gesange.“ Es lässt sich hiernach die Entstehung der Accente leicht erklären: entweder hat der Grammatiker beim Setzen dieser Zeichen sich die Gesten des Redners als Vorbild genommen, oder, was wahrscheinlicher ist, er ist derselben inneren Gewalt gefolgt, welche die Hand des Redners leitet.

Mit den Accenten stimmen auch die Neumen im Charakter überein: bei beiden ist die Höhe der Töne durch die Stellung der Zeichen ausgedrückt; es ist wesentlich die Form und die dem Striche gegebene Richtung des Zeichens, welche melodischen Wert haben und Hebung und Senkung der Stimme anzeigen; nicht der Anfangs- oder der Endpunkt sondern das ganze Zeichen bedeutet die Note; beide geben ein unbestimmtes Auf- und Abwärtssteigen aber keine Tonstärke und keine Tondauer an.

Die leichten Modifikationen, welche man an der Darstellung der zu Noten gewordenen Accenten bemerken kann, haben deren Natur und Bedeutung nicht verändert; sie sind zum Teil durch die Schnelligkeit der Kursivschrift herbeigeführt worden.

So lange die liturgischen Gesänge ihre ursprüngliche Form behielten, reichte die Anwendung der neumatischen Accente zur Bezeichnung der Melodiebewegung aus; das Gedächtnis ergänzte leicht, was der Genauigkeit der Zeichen fehlte. Als aber die Zahl der Gesänge sich vergröſserte, als das musikalische Element mehr und mehr den Text durchdrang und infolgedessen die Silben mit Notengruppen und Melismen verzierte, und die Sänger in der Ausführung gewisser Rhythmen, an gewissen mehr direkt der Musik als der Sprache entbehrten Künsten Gefallen fanden, da musste die Notation dieser Bewegung folgen und sich der Melodie parallel entwickeln. Die Gruppen von zwei und drei Accenten reichten nicht mehr aus; man machte Verbindungen von vier, fünf und mehr Accenten. Es wurden noch einige Zeichen beigefügt um besondere Effekte der Stimme darzustellen, und so entstand nach und nach ein vollständiges System der musikalischen Zeichenschrift. Wahrscheinlich war zur Zeit des hl. Ambrosius, sicher jedoch unter dem hl. Gregor (590—604) die

parallele Entwickelung der Melodie und der Notation so weit fortgeschritten, dass der große Papst sein Antiphonar neumieren konnte. Im 8. und 9. Jahrhundert zeigen uns die Monumente des liturgischen Gesanges, besonders diejenigen von St. Gallen mit ihren Buchstaben und romanischen Zeichen, die traditionelle Notation der Accente in einem Zustande der Entwickelung, welche hundertjährige Arbeit voraussetzt.

Jedoch dieser Notation fehlte ein wesentliches Moment: sie blieb unbestimmt in der Angabe der Intervalle. Hat sie für den Sprachgesang und sogar für eigentliche Melodieen, so lange sie einfach und weniger zahlreich waren, ausreichen können, so vermochte sie nicht mehr die reicheren und verzierteren Melodien des neuen gregorianischen Repertoirs auszudrücken. Jede Hinzufügung eines neuen Stückes, einer Verzierung, belastete immer mehr das Gedächtnis der Sänger. Die Praxis wurde immer schwieriger; zur Beherrschung seines Antiphonars bedurfte der Sänger jahrelanger Ausbildung. Energie und Beharrlichkeit in der Arbeit überwanden die Hindernisse und die neumatische Accentuation, so unvollkommen und unbestimmt sie auch war, unterstützte vortrefflich die Übung und die Ausführung des liturgischen Gesanges.

Man darf hierbei nicht vergessen, dass unsere Stellung zu den Neumen grundverschieden ist von der Stellung jener Sänger, und hieraus erklärt es sich, dass das, was uns schwierig, ja sogar unmöglich erscheint, ihnen leicht war. Wenn wir einen mit Neumen notierten Gesang kennen lernen wollen, gehen wir von den Neumen aus. Die Neume ist aber bezüglich des Intervalls mehrdeutig; z. B. der Podatus ✓ von zwei Tönen kann das Intervall einer großen oder kleinen Sekunde, einer großen oder kleinen Terz u. s. w. angeben. Es wird uns hierbei ergehen, wie jenem, der aus einer fremden Sprache, die er nicht kennt, einen Satz übersetzen will. Er geht von den einzelnen Worten aus, um den Sinn des Satzes zu erlangen. Nun hat das Wort hier diese, dort jene Bedeutung. Wer aber die fremde Sprache kennt, wird umgekehrt verfahren: er geht von dem Sinne des Satzes aus, um die Bedeutung des einzelnen Wortes festzustellen. So machten es jene Sänger; sie gingen von der in ihrem Gedächtnisse bewahrten Melodie aus, um die Neumen zu interpretieren. Die Melodieen hatten sie von ihren Lehrern gelernt, und die Neumen dienten ihnen nur zur Auffrischung ihres Gedächtnisses.

Im 9. und 10. Jahrhundert haben die Kopisten die in ihrem Gedächtnisse bewahrten Melodieen in deutliche Notation mit Linien

oder mit Buchstaben übertragen, mit deren Hilfe wir auch die blofs neumierten Notationen interpretieren können.

Die Übertragung der Neumen in eine wirklich musikalische Notenschrift ging nicht so leicht und rasch vor sich; mannigfache Versuche gingen voraus, bis man auf den Gedanken kam, die Neumenzeichen selbst höher oder tiefer zu schreiben;*) damit war das Prinzip der Übereinandersetzung der Noten gefunden und die Anwendung der Linien zur Regelung der übereinandergesetzten Noten, die Bezeichnung der Linien durch Buchstaben oder durch Farbe, war nur noch ein Schritt. Bei der Übertragung der Neumen in die Linien erlitten dieselben in ihrer Darstellung einige Veränderungen. Es war nämlich nicht mehr die Form des Zeichens, welche den tonalen Wert des Auf- oder Absteigens angab, sondern seine Stelle auf dem Liniensystem; daher erhielten einige Striche eine kräftigere Form. Die Spitze der Virga ' ward mit einem viereckigen Punkte versehen, um die Stellung auf dem Liniensysteme deutlich zu machen; dieser wurde bald zur Hauptsache, indes der Strich nur zur Verbindung diente. Wie ferner überhaupt die Schriftzeichen nach und nach eine kräftigere und eckige Gestalt annahmen, wurden diesen parallel auch die Neumen dicker und kantiger ohne hierdurch an ihrer Bedeutung als Noten eine Änderung zu erleiden.

Im 12. und 13. Jahrhundert treffen wir die Mehrstimmigkeit so weit fortgeschritten, dass die auf die Linien gesetzte Neumenschrift, welche bezüglich der Dauer der Töne nichts angiebt, nicht mehr genügte. Man entnahm der Quadratnotenschrift einige Notengattungen und legte ihnen Dauerwerte bei, welche sowohl zwei- als auch dreiteilig gemessen werden konnten; beides wurde für jede Notengattung am Anfange des Stückes durch ein besonderes Zeichen bemerkt. So wurde für eine Dreiteilung ein Kreis (○) und für eine Zweiteilung ein Halbkreis (C) vorgezeichnet; letzterer ist uns im $^4/_4$ Takt geblieben. Ein senkrechter Strich durch den Halbkreis ₵ verminderte den Wert der Noten um die Hälfte, beziehungsweise, er verdoppelte das Tempo (Allabrevetakt). Zuweilen war in demselben Stücke die Zweiteilung neben der Dreiteilung, dann machte man einen Unterschied in der Farbe der Noten. Hatte der Kopist nicht gerade rote

*) Dieses Verfahren findet zuerst seine Anwendung in den Punktneumen, welche aus den Accentneumen entstanden dadurch, dass die Kopisten bei raschem Schreiben die Striche verkürzten oder nur die Anfangspunkte der Striche angaben. Diese Punktneumen gaben der Quadratnotenschrift das Dasein.

Tinte bei der Hand, so liefs er die Notenköpfe unausgefüllt. Die Kopisten machten nämlich erst den Umriss der Noten ⌑ wie sie es auch sonst mit den Initialbuchstaben machten; das Ausfüllen geschah nachher. Auf diese Weise entstand der Gebrauch der schwarzen und weifsen Noten. Als Grund für die Einführung der weifsen Noten wird auch geltend gemacht, dass das Pergament selten geworden sei, und beim Ausfüllen der Noten auf Papier die Tinte durchdringe und man gezwungen sei, nur auf eine Seite zu schreiben. (cf. Seb. Virdung, Basel 1511.) Je näher man der modernen Musikepoche kommt, desto mehr werden die Noten in niedere Gattungen zerlegt, und die viereckigen Formen gestalten sich durch rascheres und bequemeres Schreiben in runde Formen, wie wir sie jetzt haben.

S. v. A.! Selbstverständlich konnte es meine Aufgabe nicht sein, Ihnen hier in kurzer Zeit ein vollständiges Bild über das Entstehen und die Entwickelung der behandelten Materie zu geben; ich musste mich darauf beschränken, in einer kleinen Skizze den Weg zu zeichnen, den der abendländische Gesang von seinem Entstehen bis weit ins Mittelalter genommen hat.

Zum Schlusse gestatten Sie mir noch eine kurze Bemerkung! Noch vor wenigen Jahrzehnten waren unsere alten liturgischen Manuskripte den Musikgelehrten mit vielen Siegeln verschlossene Bücher. Das Verdienst, diese Siegel gelöst, die musikalische Paleographie in ein wohlbegründetes System gebracht und zum Gemeingut gemacht zu haben, gebührt zum gröfsten Teile den jetzt aus Solesmes vertriebenen Benediktinern, deren Arbeiten ich in meinen Ausführungen gefolgt bin.

Die ältesten Musik-Handschriften auf englischen Bibliotheken.

(Henry Davey.)

(Fortsetzung.)

Fol. 34b. A Galiard to the last precedent Pavyn ... Mr. *Bird.*
Fol. 35b. A Pavin. Mr. *Bird.*
Fol. 37b. A Galiard to the last precedent Pavyn. Mr. *Bird.*
Fol. 38b. A Pavin. Mr. *Bird.*
Fol. 40b. A Galiard to the last precedent Pavyn. Mr. *Bird.*
Fol. 41b. A Pavin. Mr. *Bird.*
Fol. 43b. A Galiard to the last precedent Pavyn. Mr. *Bird.*

Nach vielen leeren Seiten folgt eine zweite Abteilung mit Lautenpiecen in Tabulatur und neuer Foliierung:

Fol. 13 b. A fantasie ... Maister *Dowland.*

Fol. 14 b. Solus cum sola. Mr. *Dowland.*

Fol. 15 b. Passing measures Pavin.

Fol. 16 b. Militis Dumpe.

Fol. 17 b. A Pavin ... Mr. *Holborne.*

Fol. 18 b. Medley.

Fol. 19 b. A Pavin ... Mr. *Lodwick.*

Fol. 20 b. Quadrant Pavyn.

Fol. 21 b. Galiard.

Fol. 22 b. Eine kurze Tanzweise (20 Takte) im $^3/_8$ Takt; am Schlusse „A treble", dann 4 Takte The ground to the treble before.

Mrs. Marie Oldfield's galliard; by Fra. Pilkington, Bachi. of Musick (Pilkington war Mus. Bac. 1595).

Fol. 23 a. Mrs. Winter's Jumpp.

Fol. 23 b. A Paven ... *Pilkington.*

Fol. 24 a. Ungenanntes Stück $^3/_4$ Takt.

Fol. 24 b. A Paven ... *Pilkington.*

Fol. 25 a. Jolly Robbin.

Fol. 25 b. The Spanish Paven ... *Pilkington.*

Fol. 26 a. An Almayne ... Maister *Cuttinge.*

Fol. 26 b. Goe from my wyndowe. Maister *Francis Pilkington.*

Fol. 27 b. Maister Pypers Pavyn ... Maister *Dowland.*

Fol. 28 b. Maister Pypers Galiard ... Maister *Dowland.*

Fol. 29 a. Greenesleeves ... Maister *Cuttinge.*

Fol. 29 b. A Pavyn. Maister *Cuttinge.*

Fol. 30 b. A Pavyn. Maister *Allison.*

Fol. 31 b. A Pavyn. Maister *Richard Allison.*

Fol. 32 b. A Pavyn. Maister *Richard Allison.*

Fol. 33 b. A Pavyn. Maister *Richard Allison.*

Fol. 34 a. A Galiard. Mr. *Cuttinge.*

Fol. 34 b. A Pavyn. *Alfonso Ferebasco.*

Fol. 35 b. Dowlands Lachrimæ.

Fol. 36 b. A Pavyn.

Fol. 37 b. Eine Piece im $^3/_8$ Takt. Folgen viele leere Seiten, darauf „Bandora Lessons"; Bandora eine Art gröfsere Laute von *Rose,* 1562 erfunden.

Fol. 39 b. Fantasia of *Alfonso* (Ferrabosco).

Fol. 40b. *Alfonso* his fantasie.

Fol. 41b. A Fantasie by maister *Valentyne.*

Fol. 42b. Fantasia of maister *Alfonso.*

Fol. 43b. Fantasia of maister *Alfonso.*

Dies Ms. weist nur eine Hand in ziemlich grofsen und deutlichen Schriftzügen auf.

Der Vollständigkeit halber erwähne ich die vier Virginalbücher die von Wm. Barclay Squire in Grove's Dictionary of music Bd. IV S. 308—13 beschrieben und der Inhalt verzeichnet ist. Es sind dies 1. Lady Nevells Booke von 1591, zu Eridge Castle bei Tumbridge Wells, enthaltend 42 Piecen von Byrd. — 2. Fitzwilliam Virginal Book, neuerdings bei Breitkopf & Härtel im Druck erschienen. — 3. Forster's Book. — 4. Cosyns' Book, beide in der Kgl. Privatbibliothek in London vorhanden.

Addit. Ms. 23623 im british Museum in London. Ein Virginal, resp. Orgelbuch in 4°, 1628 geschrieben und zwar in den Niederlanden. Auf dem 1. Bl. liest man „Eigentum Carolinens von Anspach" Gemahlin George II. von England. Nach einem alten Register enthielt das Buch 233 Bll., jetzt fehlen am Anfange 15 Bll. und 37 am Schlusse. Die vorhandenen 181 Bll. haben auf der Seite je 6 sechslinige Systeme. Die Piecen sind von Dr. *John Bull,* wenn nicht ein anderer Autor verzeichnet ist. Man findet hier richtige Fugen, die aber mit Fantasia überschrieben sind.

Fol. 2a (früher 16a). Fantazia sopra re re, re, sol, mi, fa, sol, octavi toni. Dn. *Jan Bull*, Doct.

(Eine komplizierte 4st. Fuge; das Thema stets mit roter Tinte geschrieben. Fol. 8b liegt das Thema in ganzen Noten in der Bassstimme, und in Achteln im Alt und Tenor.

Fol. 9b. Toccata di Roma, sexti Toni, von *Hieronimo Ferabosco.*

Fol. 13b. Bonni well Robin, van Doct. *Jan Bull.* (Volkslied mit 3 Variationen.)

Fol. 17b. Rose a solis. (Volkstanz mit 5 Var.)

Fol. 19b. Præludium octavi Toni.

Fol. 21b. Praeludium in solfaut.

Fol. 22b. Les Buffons (15mal gesetzt).

Fol. 28. Die Lustelücken Meii, van Doct. *Jan Bull,* quod fecit 30. Meii 1622.

Fol. 33a. 2. Vers von Alma Redemptoris, septi. Toni. (Mit Fingersatz.) Anonym.

Fol. 34a. 3. Vers von Alma Redemptoris, sexti Toni (Mit Fingersatz. Im Bass nur die Noten F, A, b, c, stets mit 5, 4, 3, 2 bezeichnet.) Anonym.

Fol. 35. Courante La Reine. Anonym.

Fol. 36. Canarie.

Fol. 37. Fantazia du *Jan Bull*, super Vestiva i colli.

Fol. 40. Fantazia secunda super Vestiva i colli, Du *Jan Bull*, Doct.

Fol. 42b. Fantazia du *Jan Bull*.

Fol. 45b. Pavana Sinfoniæ. (Am Schlusse *Jan Bull* 1622.)

Fol. 48. Galiarde du *Jan Bull*, Doct.

Fol. 49b. Het Juweel, van Doctor *Jan Bull*, quod fecit anno 1621, 12. December. (Auch im Fitzwilliam Virginal Book, S. 255.)

Fol. 52. Fantazia of de fuge, van Mr. *Jan Pieters*. Fecit Doct. *Bull* 1621, 15. December.

Fol. 54b. Pavane Sinfoniæ, van Doctor *Jan Bull*.

Fol. 57. Galiarde voor de voorgaende Pavane. Van Doct. *Bull*.

Fol. 58b. Fantazia von Doct. *Bull*, op de Fuge van La Guamina.

Fol. 61. Een kindeken ist uns geboren, van *Jan Bull*, Doct. (Am Schlusse: Finis hac 4. April 1628.) In Gdur.

Fol. 63. Een kindeken is uns geboren, in D la sol re: van *Jan Bull*, Doct. (hac 5ª Aprilis 1628). Weniger brillant als das vorhergehende Stück. In nicht allzuentschiedenem Ddur.

Fol. 65a. Præludium voor Laet uns met herten Reyne, van *Jan Bull*, Dr.

Fol. 65b. Laet uns met herten Reyne. Orgelsatz anonym. Fol. 67 steht „Cornet"; 67b, erste Zeile, in der rechten Handpartie „Cromhorẽ", in der linken „Cornet allẽe"; zweite Zeile, „voll Register".

Fol. 68. Het nieu Bergomasco, van *Jan Bull*, Doct. (8mal gesetzt.)

Bis zum Schlusse sind alle Stücke, wenn nicht als anonym bezeichnet, von Dr. *Bull* komponiert.

Fol. 70b. Courante Juweel.

Fol. 75b. Courante Battaille.

Fol. 77b. Courante Alarme.

Fol. 79. Courante Joyeuse.

Fol. 81. Courante Brigante.

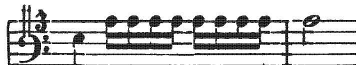
Fol. 82b. Courante The Princes.

Fol. 83b. Courante Adieu: off the Vaerwel.

Fol. 84b. Courante A Round.

Fol. 85b. Courante Kingston (hac 13. Maii 1628).
Fol. 88. Courante prima in A la mi re.
Fol. 89. Courante secunda in A la mi re.
Fol. 90. Courante tertia in A la mi re.
Fol. 91. Courante quarta in A la mi re.
Fol. 92. Courante quinta in A la mi re.
Fol. 93. Boeren Dans (13. Julii 1628).
Fol. 96. Pavana Secundi Toni.
Fol. 100. Praeludium voor de Fantazia, octavi Toni, super sol, ut, mi, Fa, sol, la.
Fol. 100b. Fantasia. (Das Thema rubriziert.) 4st. Fuge.
Fol. 104. Præludium voor la Fantasia sopra. Re, Re, Re, sol, ut, mi, fa, sol.
Fol. 105b. Fantasia. (4st. Fuge auf das Thema im ersten Stücke des Ms., auch hier mit gekünstelter Engführung.)
Fol. 113. Fantasia sexti Toni, a 4.
Fol. 122a. Fantasia sexti Toni, sopra A Leona.

(Die Fantasien sind auf kein bestimmtes Thema gebildet, sondern die Themen wechseln fortwährend. Merkwürdig sind die mehrstimmigen Tremolo. Das letzte Thema auf Fol. 125b heifst



Fol. 126b. Ricerciar sexti Toni a 4 (nicht mit Bull gezeichnet).
Fol. 128b. Præludium voor de Fantasia Quinti Toni, van *Jan Bull*, Doct.
Fol. 129b. Fantasia Quinti Toni.
Fol. 133b. Fantasia sopra Ut, re, mi, Fa, sol, la, a 5, van *Jan Bull*, Doct.

(Eine 5st. Orgelfuge über das Hexachord von g—e′, in Halben- und Viertelnoten, ohne Läufer.)

Fol. 144. Ricerciar primi Toni. Anonym.
Fol. 145b. Ricerciar altra primi Toni. Anonym.
Fol. 149b. Ricerciar quinti toni, anonym im 4st. Orgelsatze.

Von jetzt ab bis zum Schluss des Ms. Choralbearbeitungen von *John Bull.*

Fol. 152b. Vexilla Regis prodeunt, a 3. (Der Choral im Sopran.)
Fol. 154b—Fol. 158b. Drei Vexilla regis, a 4.
Fol. 161, Fol. 163. 2 Jam lucis orto sidere, a 3 et 4.
Fol. 165. Te lucis ante, a 4.
Fol. 166b. Alleluia, a 4.

Fol. 167. Veni redemptor gentium, a 4.

Fol. 169. Salvator mundi, a 4.

Fol. 170b, Fol. 172. Zwei Telluris ingens Conditor, a 4.

Fol. 173. Telluris ingens Conditor; Canon a 4 in Superdiatessaron 2 in una.

Fol. 174b. Ebenso.

Fol. 175b. Telluris ingens Conditor; Canon a 4 in Subdiatessaron, 2 in una.

Fol. 177. Telluris ingens Conditor, Canon a 4 in Superdiapason, 2 in una.

Fol. 178b. Ebenso in Subdiapason.

Fol. 179b. Alleluia; Canon a 4. 2 in una in Diapente.

(Das Thema rubriziert. Unvollendet.)

Nach dem vorhandenen Register befanden sich noch an 12 Piecen in dem Ms., bestehend aus Praeludien und Fantasien, darunter eine Fantasia cromatica. (Fortsetzung folgt.)

Mitteilungen.

* Denkmäler deutscher Tonkunst. Zweite Folge Denkmäler der Tonkunst in Baiern. 1. Jahrgang. Leipzig, Breitkopf & Haertel. Fol. Der erste Jahrgang enthält *Evaristo Felice dall' Abaco's* ausgewählte Instrumentalwerke aus seinen Drucken, Opus 1: sechs Sonaten für Violine und Bass, ebenso aus den Solosonaten opus 4 sechs Sonaten. Vier Trio-Sonaten aus opus 3 und Vier Concerti da chiesa opus 2, in Partitur nebst ausgesetztem Generalbass für Klavier, der zum Teil von Dr. Hugo Riemann, F. Bennat und dem Herausgeber Dr. *Adolf Sandberger* herrühren. Das 59 Seiten in Fol. umfassende Vorwort ist von letzterem Herrn und enthält nicht nur eine bis ins kleinste ausgeführte Biographie Abaco's, sondern auch eine Darstellung der damaligen (17. Jahrhundert) Instrumentalmusik auf das sorgfältigst begründete Quellenstudium. Da die Biographie *Abaco's* nebst der Bibliographie seiner Werke manches bisher Unbekannte bringt, so sei hier ein übersichtlicher Auszug aus der breit angelegten Mitteilung gegeben. *Abaco* stammt aus Verona und wurde dort am 12. Juli 1675 geboren. Er starb in München den 12. Juli 1742 als Konzertmeister (Violoncellist) an der Hofkapelle in München. Dem Violoncellisten fiel damals zum Teil die höhere Aufgabe des Accompagnements zu, die einen in der Musik gründlich gebildeten Künstler verlangte. Bis zum Jahre 1695 lebte er in Verona und war Violinschüler Torelli's. Im Jahre 1696 ging er nach Modena, trat aber nicht in das dortige

Hoforchester, sondern wurde nur gelegentlich zur Mitwirkung bei Aufführungen herangezogen. Bis zum 5. August 1696 verzeichnen ihn die Zahllisten dreizehn Mal, wofür er jedesmal 3 Lire 10 Ctm. erhielt. In Modena ist er bis zum 19. Sept. 1701 zu verfolgen, doch erst im März 1704 taucht er in München auf und wird am 1. April 1704 Kammermusikus an der Hofkapelle, „suonatore da camera di Violoncello“ nennen ihn die Akten. Abaco kam zu einer unglücklichen Zeit nach Baiern. Österreich hatte Baiern besetzt und der Kurfürst, Max Emanuel, hatte im Oktober 1704 in Brüssel Zuflucht gesucht, musste aber nach abermals verlorenen Schlachten nach Mons fliehen und im November 1709 sogar nach Paris. Erst der Tod des Kaisers Joseph I. († 17. April 1711) brachte Ruhe ins Land, doch erst 1715 kehrt der Kürfürst nach München zurück. Abaco wurde schon im Jahre 1704 nach Brüssel befohlen und blieb von da in steter Begleitung des Kurfürsten, der trotz aller Misserfolge sein luxuriöses Leben weiter führte und Diener, Beamte sowie Musiker zu seiner Unterhaltung mit sich führte. 1717 erhielt Abaco den Titel eines kurf. Rates. Auch die Biographie seines Sohnes *Joseph Clemens Abaco* wird berührt und gesagt: Er studierte Musik in Italien, wurde dann Violoncellist in Bonn am Hofe des Kurfürsten von Köln und 1738 Kammermusikdirektor. In den 60er Jahren siedelte er nach Verona über und gab 1766 das Stabat mater des Kurfürsten Max Joseph III. heraus. 1800 war er noch am Leben. Das nun folgende Verzeichnis der Drucke des Vaters ist nach den Originalen selbst angefertigt, teilt aufser dem genauen Titel die Dedikationen mit und einige bisher unbekannte Fundorte (siehe das Quellen-Lexikon von Eitner).

Opera 1. 12 Sonaten besitzt aufser der Kgl. Bibliothek in Berlin noch Dr. A. Sandberger in München und in einer Kopie die Universitätsbibliothek in Rostock.

Opera 2. Concerti a quatro da chiesa (wie im Quellen-Lexikon verzeichnet ist).

Opera 3. XII Sonate da chiesa (aufser den im Quellen-Lexikon verzeichneten besitzt den Druck auch Dr. Hugo Riemann in Leipzig, der bei Augener & Co. in London die 7. Sonate herausgab).

Opera 4. Sonate da Camera à Violino e Violoncello. Amsterdam chez Jeanne Roger. (B. Wagener in Giefsen. Nationalbibl. in Paris.)

— Davon edierte Chedeville le Cadet 7 Nrn. unter dem Titel: Abaco opera quarta mis pour la musette, vielle, flute traversière e hautbois avec la Bass cont. par Mr. Chedeville le Cadet . . . Paris, chez Chedeville. [Nationalbibl. zu Paris.

— Dieselbe Auswahl erschien unter dem Titel: Melange de Pieces françoises et italiennes. Avec la Bc. Accomodées pour la Flûte traversière, Hautbois, et Flûte douce. Le tout recueilly et mis en ordre par Mr. *** La plus part de ces Pieces sont tirées du IVe Oeuvre d'Abaco. Gravées Mlle. Vandôme. A Paris, chez Mdme. Boivin . . . [B. München. Eine Nr. in Corrette's Sammelwerk.

Opera 5. Concerti à più Istrumenti... Besitzt noch die Bibl. der Hofmusik-Intendanz zu München, defekt, die Nationalbibl. zu Paris und das british Museum, defekt.

Opera 6. Concerti à più Istrumenti... Amsterd., Carlo le Cene, nur in Upsala vorhanden.

Darauf unterwirft der Herr Herausgeber die Kompositionen Abaco's, sowie der Solo-Sonate, der Trio-Sonate, dem Concerto und Concerto grosso einer sorgfältigen Untersuchung auf historischer Grundlage, die von tüchtigen Studien zeugt. Was nun die Kompositionen selbst betrifft, so verdient Abaco unsere ganze Hochachtung: Thematische Erfindung verbunden mit einer geschickten kontrapunktischen Behandlung geben denselben einen hohen Wert und verdienen in jeglicher Hinsicht wieder ans Licht gezogen zu werden. Der ausgearbeitete Generalbass zeugt von Sorgfalt, doch ist mehrfach des Guten zu viel gethan. Siehe Quantz' Versuch die Flöte zu spielen, im Auszuge in Monatshefte f. Musikgesch. 1902 Nr. 4.

Der zweite Band, resp. Jahrgang der baierschen Denkmäler ist dem Kapellmeister *Johann Kaspar Kerl* gewidmet, der dem 17. Jahrhundert angehört und sich besonders als Orgelspieler auszeichnete. Die von Dr. *Adolf Sandberger* beigegebene Einleitung von 93 Folioseiten, enthält wieder ein reiches Material, sowohl über Kerl selbst als seine Zeit und Zeitgenossen. Kerl befand sich, ehe er nach München kam, bei dem Erzherzoge Leopold Wilhelm, seit 1646 Statthalter der Niederlande, in Brüssel residierend. Im Jahre 1656 wurde der Erzherzog abberufen und Kerl wurde in München am 27. Februar 1656 als Vicekapellmeister angestellt und nach Porro's Tode, der im September desselben Jahres starb, am 22. Sept. als Kapellmeister. Kerl zählte 28 Jahre als er in Baiern eintraf. Er ist am 9. April 1627 in Adorf an der Elster im sächsischen Vogtlande, Regierungsbezirk Zwickau, geboren. Hier war sein Vater Kaspar Kerl Organist. Der Sohn studierte auf Kosten des Erzherzogs Leopold Wilhelm in Wien bei *Giovanni Valentini* Musik, darauf schickte ihn der Erzherzog nach Rom, wo er *Giacomo Carissimi's* Unterricht genoss, wahrscheinlich aber auch im Orgelspiel den des *Girolamo Frescobaldi's*. Kerl's Thätigkeit in München war eine vielseitig in Anspruch genommene, nicht nur bestand sie im Dirigieren und Einstudieren der Piecen, sondern auch im Unterrichten junger Leute, die sich zum Musiker ausbilden wollten, ferner lag ihm die Verwaltung ob und musste auch die notwendigen Kompositionen liefern, denn man wollte schon damals stets etwas Neues hören; auch die Aufsicht über die Instrumente lag ihm zeitweise ob. Trotz seiner bedeutenden Einnahmen befand er sich stets in Schulden, die mehrfach vom Kurfürsten gedeckt wurden. Ganz plötzlich kündigte er dem Kurfürsten und zog nach Wien. Dr. Sandberger stellt verschiedene Vermutungen auf, unter anderem: Zwist mit den Italienern der Kapelle, die seine Kompositionen nicht mehr singen wollten, da sie absichtlich unsangbare Intervalle enthalten, die sie zum Stolpern bringen sollen und anderes mehr. Kerl verliefs München im Herbste 1673. Am 15. September nennen ihn die Akten schon „gewester" Hofkapellmeister und am 12. No-

vember 1673 befand er sich schon in Wien (Seite XXXVI). Erst vom 1. Januar 1675 bezog er vom Kaiser eine Pension von 600 Gld. und zum Hoforganisten wurde er erst am 16. März 1677 ernannt mit 50 Thlr. monatlichem Gehalte. Dr. Sandberger glaubt, dass Kerl Organist an St. Stephan war, nach meiner Kenntnis waren der Hoforganist und der Domorganist zwei getrennte Ämter, die sich nie in einer Person vereinigten. Kerl machte in Wien traurige Zeiten durch: 1679 brach die Pest aus und decimierte die Bevölkerung, dann verlor er seine Frau, das Datum ist nicht feststellbar. Zwischen den Jahren 1682—83 verheiratet er sich zum zweiten Male mit Kunigunde Hilaris. Kaum hatte man sich von der Pestgefahr erholt, so rückten die Türken mit ihrem Heere 1683 vor Wien und hielten es 60 Tage umschlossen. Geldangelegenheiten riefen Kerl nach München (siehe Seite XLI), die ihn zeitweise dort fesselten, so dass er länger in München als in Wien sich aufhielt. Erst im Jahre 1692 erhielt er in Wien seinen definitiven Abschied. 1689 gab er in München 6 Messen heraus, die er dem Kaiser Leopold I. widmete. Kerl starb am 13. Februar 1693 und wurde am 16. in der Klostergruft der Augustiner in München begraben. Der nun folgenden Beschreibung seiner nachweisbaren Kompositionen nebst eingehendem Urteile widmet der Herausgeber einen breiten Raum (Seite XLVIII bis LXVIII), Seite LVIII werden die Themen der 4 Suiten mitgeteilt. Diesen folgt Seite LXVIII ein kritischer Kommentar, der die Quellen verzeichnet, dann die Editionstechnik und den Revisionsbericht. Seite LXXX folgen die Beilagen mit allerlei aktenmäfsigen Berichten, denen eine kurze Biographie *August Kühnel's* folgt, geb. 3. Aug. 1645 zu Delmenhorst in Oldenburg, von dem nach *F. Bennat's* Neuausgabe folgende Daten mitgeteilt werden: Die Schülerschaft Ag. Steffani's ist nicht haltbar, 1661 stand er in Diensten des Herzogs Moritz von Sachsen-Zeitz, dem er über 20 Jahre bis zu dessen Tode (Dez. 1681) diente. 1678 liefs er sich in Dresden, 1680 vor Kurfürst Max Emanuel in München hören, 1682 ging er auf kurze Zeit nach England, 1685 wurde er an der Kasseler Hofkapelle Hofkapellmeister, 1686 zu Darmstadt Violadigambist und Direktor der Instrumentalmusik, dann eine Zeit lang Vicekapellmeister des Herzogs Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar, bis er 1695 an den Hof in Kassel als Kapellmeister zurückkehrte und um 1700 von Ruggiero Fideli abgelöst wurde. Das Todesdatum ist nicht bekannt. Diesen biographischen Notizen folgt der Abdruck von 4 Briefen aus dem Jahre 1682 als er in Zeitz lebte. Seite LXXXIII wird ein Verzeichnis von Kompositionen *Johann Jakob Porro's*, dem baierschen Kapellmeister vor Kerl, mitgeteilt, doch die Kompositionen selbst sind verschollen. Seite 85 folgt Kerl's aktenmäfsiges Gehalt- und dergl. Bezüge von 1656—1673 und 1684 nebst einigen Eingaben Kerl's und Maccioni's. Diesen schliefsen sich Titel, Dedikationen und Vorreden von Kerl's Druckwerken an (siehe das Quellen-Lexikon), denen eine Prüfung der theoretischen Arbeit „Compendiose Relation von dem Contrapunct" folgt, die im Wiener Minoritenkonvent *Poglietti* zugeschrieben wird und in der Bibl. der Musikfreunde in Wien

Kerl. Den Schluss bilden der Abdruck der Texte der nun veröffentlichten Kompositionen, die aus 22 Orgel- oder Klavierpiecen bestehen: Toccaten, Canzonen, Capriccio, Ciaconna u. a., darauf folgen 9 geistliche Concerte für 2 Solostimmen und Generalbass und ein Regina coeli für fünfstimm. Chor und Generalbass. Darauf folgt eine Sonata für 2 Violinen, Gambe und Generalbass. Den Schluss bilden 4 Piecen für Orgel zum modernen Gebrauch von *E. Lerch* eingerichtet. Die Gesangswerke weisen eine recht gesangreiche melodische Erfindungsgabe auf, während die Instrumentalkompositionen mit recht trockenen Motiven arbeiten und nur der Kontrapunkt das Interesse wach erhält.

Der 3. Bd., gezeichnet mit 2. Jahrgang 1. Bd., enthält Klavierwerke von *Johann Pachelbel* nebst 3 Piecen von seinem Sohne *Wilhelm Hieronymus Pachelbel*. Die Biographie von Dr. Ad. Sandberger geschrieben, weicht von den bisher bekannten darin ab, dass das Geburtsdatum mit dem 1. September 1653 angenommen wird, während man bisher den 1. Septb. als Taufdatum bezeichnete. Ebenso weicht der Todestag ab, den er nach mannigfachen Auseinandersetzungen nicht mit dem 3. März 1706, sondern mit dem 7. oder 6. März annimmt. Die Kompositionen sind von Dr. *Max Seiffert* ediert und bestehen aus 6 Nrn. aus dem Hexachordum von 1699, 4 Arien für Klavier, 3 Choräle von 1683, 6 Ciaconen, 4 Fantasien, 20 Suiten, 7 Fugen und 10 Piecen für den modernen Gebrauch eingerichtet. Die 3 Piecen von seinem Sohne bestehen aus 2 Präludien mit Fugen und einer Fantasie. Über letzteren wird S. XXII gesagt: Fast noch Knabe, wurde Hieronymus am 2. Sept. 1700 bereits vom Nürnberger Rate „wegen seiner schon erlangten grofsen Fähigkeit im Klavierschlagen" durch ein Ehrengeschenk von 10 Gld. ausgezeichnet; später wurde er Organist in der Vorstadtkirche in Wöhrd und am vorletzten Lebenstage des Vaters noch, wie dieser gewünscht hatte, Organist an der Jakobskirche. In der Folge aber entwickelte sich Hieronymus zu einem wahrhaft bedeutenden Komponisten. 1719 wurde er Organist an der Sebaldus-Kirche und starb 1764. Wichtig sind noch die Namen der Schüler Pachelbel's des Vaters, die aus der Stadtrechnung gezogen sind. Zuerst werden erwähnt der spätere württembergische Kapellmeister und Stiftsorganist *J. G. C. Störl*, der am 22. März 1697 nach Nürnberg kam. Das Ratsprotokoll berichtet an obigem Datum, dass Johann Georg Christian Störl aus Gaildorff bei Pachelbel die Komposition erlernen wolle. Ferner *Johann Jakob de Neufville* (Neuville), ein geborener Nürnberger und späterer trefflicher Suitenkomponist, gestorben 1712 im Alter von nur 28 Jahren. *J. W. Händeler,* nachmals fürstbischöflich würzburgischer Kapellmeister; *Maximilian Zeidler*, späterer Organist und Kapellmeister in Nürnberg. Kurze Zeit nach Pachelbel's Eintreffen in Nürnberg starb sein alter Lehrer *Heinrich Schwemmer*, der Direktor der Ratsmusik. Es scheint aber unseren Meister nicht gelüstet zu haben, die Leitung des damals aus 15 Musikern bestehenden Instituts zu übernehmen, dieselbe kam vielmehr an *Chr. Gottlieb Sauer* und *B. Heller*. Obige 15 Musiker waren nach der Stadtrechnung von 1696: *Jakob Lang, H. Chr. Barth, G. Schütz, J. B. Schütz,*

G. G. Schütz, V. Schütz, J. A. Schneider, J. G. Mayr, Z. Sommerstein, B. Heller, S. Filzhofer, J. Schön, G. M. Drechsel, L. Wild und *G. Paussler.*

* Denkmäler der Tonkunst in Österreich, 9. Jahrgang 1. Teil. Wien 1902 Artaria & Co. Enthält *Oswald von Wolkenstein's* Liederbuch, welches die Hofbibliothek in Wien im Manuskript besitzt. Der Text bearbeitet von *Josef Schatz*, die Musik von *Oswald Koller.* Wolkenstein ist in 2 Abbildungen vertreten, nebst dem Denksteine am Dome zu Brixen, dem facsimilierten Inhaltsverzeichnis und 3 Blätter Musik und Text. Die Einleitung von Jos. Schatz zum ersten Teile, den Texten, zählt 3 Handschriften des Liederbuches auf und giebt eine genaue Beschreibung nebst Varianten derselben. Seite 14 werden die Texte von 127 Liedern mitgeteilt. Darauf folgen Seite 85 ein Verzeichnis der Lesarten der 3 Handschriften. Seite 99 folgen „Anmerkungen“ und „Allgemeines“, dem sich auch eine Biographie Oswald's anschliefst. Das Geburtsjahr wird mit 1376 beziehungsweise 1378 angesetzt. Am 2. August 1445 wird er als ein Verstorbener genannt, ob es auch sein Todestag ist, bleibt fraglich. Das Liederbuch trägt die Daten 1416 bis 1425. Von Seite 107 ab werden die einzelnen Gedichte nach ihrem Inhalte geprüft. Der 2. Teil beginnt S. 129 mit dem Register und der Einleitung von Prof. *Oswald Koller* über die Musik. Die Notation ist mit der schwarzen und roten Choralnote und zum Teil mit der Mensuralnote geschehen. Prof. Koller hat die Originalnotierung beibehalten und dies mit Recht. Alle Übertragungen in die moderne Notierung stolpern über den in Takte zwängenden Rhythmus. Bis Seite 176 reichen die einstimmigen Lieder, sie geben nur Fragwürdiges über die ohne Text einleitenden Noten, deren Vorhandensein man einem begleitenden Instrument zuschreiben möchte, doch fehlt darüber jegliche Anweisung. Die einstimmigen Lieder sind das Beste was Oswald bietet. Die nun folgenden zwei- bis vierstimmigen Lieder zeigen den Dilettanten in seiner vollen Ungeschicklichkeit; sie sind mit der Mensuralnote in Takte eingeteilt und für unser modernes Ohr kaum geniefsbar. Die vierstimmigen sind nur in je 3 Stimmen brauchbar. Seite 206 folgen „Entwürfe und Unvollständiges, den Schluss bildet der Revisionsbericht, der gar Vieles zu berichten hat. Die beiden Herausgeber haben sich mit der Veröffentlichung des Liederbuches ein grofses Verdienst erworben und das oft erwähnte Liederbuch, an dem sich schon Mancher die Finger verbrannt hat, soweit zugänglich gemacht, dass der Historiker jederzeit ohne Mühe Kenntnis davon nehmen kann und zugleich einen willkommenen Kommentar findet, der ihm auf alle Fragen Antwort erteilt.

Der 2. Teil des 9. Jahrganges enthält Instrumentalwerke von *Johann Joseph Fux*, dem Wiener Hofkapellmeister des 18. Jahrhunderts († 1741). Sie bestehen aus zwei Kirchensonaten, die erste für Violine, Cornetto, Trombone, Fagotto und Organo (beziffert) und die zweite für 2 Violinen und Basso e Fagotto mit einem bezifferten Basso continuo. Ferner aus 2 Suiten für 2 Oboen, 2 Violinen, Bratsche, Fagott, Violone (Bassgeige) und Generalbass. Die Sonaten bestehen aus je 4 Sätzen: Adagio, Allegro,

Adagio Allegro und die Suiten, mit Ouverture überschrieben, aus einer Ouverture im langsamen Tempo, dem ein Allegrosatz folgt, dann kommt ein Menuet ohne Trio, eine Aria (Adagio), eine Fuge (Presto), ein kurzes Lentement, eine Gigue und als Schluss wieder eine Aria. Die zweite Suite, resp. Ouverture ist ähnlich zusammengestellt. Man ist überrascht, den altväterischen Fux auf so ansprechenden und abwechselnden Tonsätzen anzutreffen. Dass seine Sätze kontrapunktisch behandelt sind, setzt man voraus, dass er aber so lebhafte und melodische Themen aufstellt, ist das Ueberraschende und der Herausgeber Prof. Dr. *Guido Adler* hat ganz recht, wenn er rät solche Kompositionen an den höheren Bildungsanstalten für Musik fleifsig zu pflegen. Sie sind verständlicher als Seb. Bach's Werke und bilden die beste Vorbereitung zu des letzteren Werken.

* *Theodore Gouvy*. Sein Leben und seine Werke. Von *Otto Klauwell*. Harmonie Verlagsgesellschaft in Berlin W. 1902. 8⁰. 158 Seit. mit Porträt. Preis 3 M.

Geboren am 3. Juli 1819 zu Goffontaine bei Saarbrücken, gestorben am 21. April 1898 zu Leipzig. Trotz der deutschen Ortsnamen als Geburts- und Sterbeorte, war er doch mehr Franzose als Deutscher. Der Vater war ein Wallone und die Mutter eine Französin, seine Schulbildung erhielt er in Frankreich, und Paris war der gröfste Teil seines Lebens sein Wohnort, jedoch lebte er mit Vorliebe in Deutschland und Deutschland schätzte ihn als Komponisten eher als Frankreich, und erst als Deutschland seine Kompositionen aufführte und die Kritiken voller Lobes waren, wurde erst Frankreich auf ihn aufmerksam und schenkte seinen Kompositionen einige Beachtung, doch wie G. selbst klagt: der Franzose hat für eine solide Musik keinen Sinn und Gouvy's Muse neigte weit mehr dem deutschen Empfindungsvermögen als dem französischen „esprit“ zu. Die Biographie ist mit grofser Wärme geschrieben, besonders beeinflusst durch eine Schwägerin Gouvy's, die ihm im Leben als Beraterin und Kunstverständige sehr nahe stand. Er selbst war nie verheiratet und scheint auch eine Neigung zu einem weiblichen Wesen nie empfunden zu haben, wenigstens wird diese Seite des menschlichen Empfindens vom Biographen völlig negiert. G. war kein hervorragendes Musikgenie, zeichnete sich auch nicht als Virtuose auf irgend einem Instrumente aus, begann überhaupt erst die Musikerlaufbahn als er im juristischen Examen durchfiel. Seine melodische Erfindungsgabe war nicht hervorstechend, doch immerhin flossen ihm die Gedanken leicht in die Feder und bei seiner strengen Selbstkritik und einem tüchtigen Können, schuf er Werke in allen Fächern der Musik, die sich die allgemeine Anerkennung erwarben und eine bleibende Stätte in den Konzertprogrammen fanden.

* Kirchenmusikalisches Jahrbuch für das Jahr 1901. Herausgegeben von *Fr. X. Haberl*. Regensburg bei Pustet. Preis 3 M. Im letzten Jahrbuche war das weitere Erscheinen desselben gekündigt, doch der Cäcilienverein beschloss das Jahrbuch nicht eingehen zu lassen und so wurde der Jahrgang nachträglich hergestellt, der mehrere sehr wertvolle Aufsätze enthält. Eröffnet werden dieselben durch eine sehr sorgsame auf Quellen

gestützte Arbeit des Herrn Pfarrer *Martin Vogeleis*, eine Biographie über *Franz Xaver Anton Murschhauser* (1663 bis 1738), über dessen Lebenslauf man bisher nur wenig unterrichtet war. Der nächste Artikel ist vom Herausgeber und handelt über Kirchenmusik vor hundert Jahren. Eine umfangreiche Arbeit, die manches interessante Thema behandelte. Der folgende Artikel behandelt „Das Oratorium des heil. Philipp Neri“, aus dem litterarischen Nachlasse des Dr. *Frz. X. Witt.* Beiträge zur italienischen Litteratur des Oratoriums im 17. und 18. Jahrhundert von *Fr. X. Haberl.* Nach einer Einleitung, welche die Entstehung des Oratoriums behandelt, folgt ein langes Verzeichnis von Oratorien, die einst Pater Martini besafs, nun aber nicht mehr auffindbar sind aufser denen, die andere Bibliotheken besitzen. Am Ende desselben werden die Autornamen alphabetisch zusammengestellt. Es ist eine stattliche Liste, von denen aber in Wirklichkeit gar Mancher verschwindet, da seine Komposition wenigstens bis heute als verloren gilt. Allerdings hofft man, wenn erst all die kleineren Musikbibliotheken Italiens und Deutschlands, inklusive das deutsche Österreich, untersucht und bekannt sind, dass noch mancher bisher unbekannte Komponist mit seinen Werken ans Tageslicht kommen wird. Wie viel ist in dieser Hinsicht seit Gründung der Monatshefte geschehen und wie viele sind ihnen nachgefolgt. Pater *Utto Kornmüller* behandelt darauf das jetzt vielfach ventilierte Thema: Giebt es noch echt gregorianische Melodieen? Die Antwort fasst der Herr Verfasser in das vernichtende Wort „nein“! Ebenso vernichtend ist eine zweite Frage: Können wir die Neumen-Notation sicher übersetzen? Auch hier folgt ein „nein“! Die alten Theoretiker, die zur Zeit der Neumen-Notation lebten, erklären dieselben mehrfach als ganz ungenügend um die Tonschritte zu erkennen, ja sie behaupten sogar, dass der Gebrauch und die Verwendung einer Neumenschrift in jedem Kloster eine andere gewesen ist, so dass selbst die Klöster untereinander ratlos dastanden, denn jedes Kloster hatte seine eigene Schreibweise. Das sind allerdings traurige Beweisgründe für diejenigen, die ihr ganzes Leben an die Erkenntnis der Neumen gesetzt haben. Was nützen nun all die schönen Namen für die Neumen, wenn sie eine ganz willkürliche Auslegung zulassen. Diesem Artikel folgen noch eine Anzahl kleinere von allgemeinem Interesse und diesem schliefsen sich Kritiken und Referate an. Als praktische Beigabe folgen dann 7 Motetten zu 4 Stimmen ohne Begleitung von *Luca Marenzio.*

* Die *Madrigalvereinigung* steht jetzt unter Leitung des Herrn Dr. *Hugo Goldschmidt's* und führt nun ihren Namen mit Recht, während früher der Verein nur nebensächlich das Madrigal pflegte. Am 26. April gab der Verein im Bechsteinsaale zu Berlin ein Konzert, in dem er 11 alte dem 16. Jahrhundert angehörende Madrigale, Canzonen und Villanellen von Arcadelt, Gero, Donato, Merulo, Marenzio u. a. zu Gehör brachte und nichts Neueres einmischte, welches den einheitlichen Charakter stören konnte.

* Herr Organist *Otto Dienel* hat auch den vergangenen Winter die allwöchentlichen Orgelkonzerte mit Einmischung von geistlichen Arien,

Duetten und auch von Piecen für Solo-Instrumente in der Marien-Kirche zu Berlin gegeben. Seinen Orgelschülern fiel die Aufgabe der Ausführung zu und diente zugleich zum Sporn höherer Leistungsfähigkeit.

* Die Beilage zur Allgemeinen Zeitung Nr. 23 bringt einen interessanten Artikel von *Max Radlkofer* über die *Clara Hätzlerin*, die man bisher für die Verfasserin der Liedersammlung im Besitze des böhmischen Museums in Prag hielt und sich durch die Untersuchungen des Herrn *Karl Geuther* als eine bezahlte Abschreiberin entpuppt. Obiger Herr weist fünf Handschriften nach, die von ihr kopiert sind. Dr. Karl Haltaus gab obiges Liederbuch im Jahre 1840 im 8. Bande der Bibliothek der gesamten deutschen Nationallitteratur heraus.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXXIV. Jahrg.
1902.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 7.

Aufzeichnungen über L'Orfeo von Luigi Rossi und über die italienischen Musiker in Paris unter Mazarin.

Herr *Romain Rolland* veröffentlichte in dem Congrès international, ediert von Jules Combarieu (Paris, Fischbacher 1901,) Seite 191 eine wertvolle Arbeit, die verdient weiteren Kreisen bekannt zu werden. Er schreibt:

Die erste grofse Oper, welche in Paris gespielt wurde, war wie bekannt, L'Orfeo von Luigi Rossi. Dieses Vorrecht ist öfters bestritten worden; wie ich glaube, mit Unrecht: denn la Finta pazza, welche 2 Jahre früher gegeben wurde, ist ein Schauspiel, vermischt mit Musikstücken, aber kein fortlaufendes Gesangswerk.

Was man bisher vom Orfeo kannte, war nur sehr weniges: einige Zeilen in Memoiren und Schriften von Zeitgenossen und eine interessante Broschüre von M. Ademollo: I primi fasti della musica italiana a Parigi. Zum Glück ist die lange Zeit für verloren gehaltene Partitur des Orfeo kürzlich wieder aufgefunden worden, nachdem sie zwei und ein halbes Jahrhundert scheinbar verloren war.

Die Geschichte des Ministeriums *Mazarin* bietet aufserordentlich viele Anhaltepunkte, welche für die Geschichte der Musik bisher nicht verwertet worden sind. Ferner scheint es mir, als ob man die Urkunden, welche bisher veröffentlicht worden sind, nicht vollständig ausgenutzt hat, weder in persönlicher, noch in geschichtlich zuverlässiger Weise.

I. Mazarin's persönliche Beziehungen zur Musik und zu den Musikern.

Die Entwickelung des musikalischen Italienertums in Frankreich fällt so auffällig mit dem Ministerium Mazarin zusammen, dass man auf den Gedanken kommt einen Zusammenhang zwischen den Neigungen des ersten Ministers und der Einführung der Oper zu suchen.

Mazarin war thatsächlich Musiker, Musikkenner, und er wurde sehr frühzeitig in die melodramatische Bewegung zu Rom und Florenz hineingezogen. Als Kind wurde er bei den Mönchen des Oratoriums des San Filippo Neri erzogen. Er verlebte die ersten Jahre an der Wiege des religiös musikalischen Schauspiels; später, vom 7. Lebensjahre ab, bei den Jesuiten-Patres des Collegium romanum. Wenn seine Erzieher zur Feier der Heiligsprechung des heiligen Ignaz eine grofse dramatische Aufführung veranstalteten, welcher ganz Rom beiwohnte, vertrauten sie die Hauptrolle (die des Heiligen) Mazarin an, welcher das Kollegium schon verlassen hatte und welcher diese Rolle mit glänzendem Erfolge spielte.*) Er wird auch demnach an der berühmten Aufführung von *Kapsberger* teil genommen haben: l'apothéose de saint Ignace de Loyola et saint François Xavier (1622), welche eine Art Triumphzug des jesuitischen Julius Caesar war, mit einem Umzuge der Völkerschaften, Tiere und exotischen Gegenständen etc.

Er hatte sich vom Kollegium her an *Girol. Colonna* näher angeschlossen und stand seit 1626 in nahen Beziehungen zu den *Barberini*. Aufserdem war er befreundet mit dem Kardinal *Antonio.***) Er konnte daher sehr eingehend die ersten Erfolge der Oper beobachten, dessen hauptsächlichste Mäcene in Rom während des Papsttums Urbans VIII. (1623/44), jene beiden berühmten Familien waren. In einem der bösartigsten Spottgedichte, geschrieben gegen Mazarin während der Fronde „Lettre d'un Religieux au Prince Condé", ging man soweit, zu behaupten, dass er sich durch Vermittlung einer Sängerin, einer Gefallenen, die er in Rom verführt hatte, in die Gunst des Kardinal Antonio eingeschlichen habe. Dies ist nur ein verleumderisches Gerücht, aber es zeigt, dass er, wie so viele hohe Geistliche jener Zeit, häufig mit der Oper und mit den Sängerinnen verkehrte.

*) Elfridio Benedetti etc. Die Jugend Mazarin's, 1865.

**) Die Briefe des Nuntius Sacchetti zeigen, wie sehr Mazarin schon 1629 von Papst Urban und dem Kardinal Fr. Barberini geschätzt war.

Mazarin befand sich bei der französischen Gesandtschaft in Rom (Gesandter war Maréchal d'Estrées) als man 1639 ein musikalisches Drama aufführte, gewidmet dem Kardinal Richelieu: Il favorito del principe; der Dichter war Ottaviano Castelli. — Mazarin war durch Patent vom April 1639 Franzose geworden, und liefs sich in Paris nieder. Richelieu starb den 3. Dezember 1642 und Ludwig XIII. am 14. Mai 1643. Am 28. November 1843 teilt Teodoro Ameyden in seinem „Avis de Rome" den Befehl des Kardinal Mazarin mit: „nach Frankreich Musiker von Rom und besonders solche von der päpstlichen Kapelle zur Aufführung eines Schauspiels oder einer Musikaufführung überzuführen." — Im darauffolgenden Februar erging der Befehl des Kardinals an den französischen Gesandten zu Rom, die Sängerin *Leonora* nach Paris zu senden, welcher 1000 Pistolen (doppie) Reisekosten und ebensoviel als jährliche Pension zu zahlen sei.

Es handelte sich um die berühmte *Leonora Baroni*, besungen durch *Maugars*, welcher sie ein „Weltwunder" nennt, „und wer sie singen hört, vergisst ihre Sterblichkeit, glaubt sich schon unter den Engeln und die Wonnen der Glückseligen zu geniefsen . . ." um jene Leonora, geliebt und besungen von Milton, der sie mit Tasso's Leonora vergleicht, — geliebt und besungen von dem Papst Clemens IX. (damals Mgr. Ruspigliosi), welcher sie eine Sirene nennt „dolce sirena" und „ihre glühenden Augen" verherrlicht — geliebt und besungen von allen Dichtern Italiens, welche ihren Ruhm in Bänden verherrlichten.

Es scheint, Mazarin war ebenfalls nicht gefühllos, weder gegenüber ihrer Schönheit, die Maugars leugnet, noch gegenüber der Macht ihrer Reize. Auf sie zielt die Verleumdung des Religieux de St.-Roch. Mazarin hat durch die Eile, mit welcher er die Sängerin nach Paris kommen und bei einem seiner Hausfreunde unterbringen liefs, neue Nahrung gegeben. Das Haus stiefs an das seinige, und durch einen seiner Hausangestellten wurde sie bedient. (Lettre de l'abbé Scaglia à Mme. royale Christine de France, régente de Savoie, le 10 mars 1645, citiert von Ademollo.) Sie liefs sich übrigens überallhin durch ihren Ehemann, *Giulio Cesare Castellani*, begleiten und war persönlich bescheiden und zurückhaltend. Sie war damals 33 Jahre alt, denn im Dezember 1611 war sie zu Mantua geboren. Sie war keine Theater-Sängerin, aber eine „virtuosa die musica da camera". Ihre Art zu singen befremdete und verletzte anfänglich, man sagte: ihre Stimme sei mehr für das Theater und die Kirche, als für den Salon, und ihre italienische Art zu singen klinge hart im Ohr. Alle diese

Urteile fielen plötzlich, als die Königin geäufsert hatte, man könne nicht besser singen. — Abbe Scaglia schreibt: „Ich kann das Lob, das ihr die Königin gespendet hat, nur mit der Achtung vergleichen, welche sie den Personen entgegenbringt, die die Gunst des Kardinals besitzen.“ Der Eintritt in die Zimmer (der Königin) war ihr zu jeder Stunde gestattet; sie wurde mit Geld und Kostbarkeiten überhäuft: 10 000 livres erhielt sie, um sich auf französische Art zu kleiden, ein Perlenhalsband, Ohrgehänge, einige tausend Stücke Juwelen, eine Pension von 1000 Thalern etc. Mme. de Motteville sagt, dass sie dem Hofe folgte, als die Königin 1644 zu der Herzogin d'Aiguillon nach Ruel reiste, um der Sommerhitze zu entfliehen. Sie sang dort oft und improvisierte ihre Arien über die Gedichte von Voiture. — Sie blieb nur 1 Jahr in Frankreich und verliefs Paris am 10. April 1645.*)

Andere italienische Musiker waren zu gleicher Zeit mit ihr angekommen oder folgten ihr bald nach Frankreich nach. Im November 1644 kam *Atto Melani* an, Sopransänger, Komponist, Impresario und geheimer Agent.**)

In dieser Persönlichkeit erkennen wir eine neue Art musikalischen Dilettantismus von Mazarin: Die Politik. Der schlaue Minister machte die Musik und die Musiker für seine Regierung dienstbar. Schon das Journal d'Ameyden hatte im Februar 1644, gelegentlich der Ankunft *Leonora's*, die Absicht des Kardinals durchschaut: die Franzosen durch Vergnügungen zu beschäftigen und hierdurch die Zuneigung derselben sowie der Königin selbst zu gewinnen.

Schon Kuhnau spricht sich in seinem Musikalischen Quacksalber in ähnlichem Sinne aus, er schreibt: „Die Musik zieht von ernsten Studien ab. Es ist nicht ohne Grund, dass die Politiker sie begünstigen, sie thun dies von Staatswegen. Das ist eine Ablenkung der Gedanken des Volkes; sie verhindert in die Karten der Regierung einzusehen. Italien ist hierfür ein Beispiel: seine Fürsten und seine Minister haben es durch Quacksalber und durch Musiker ablenken lassen, damit sie nicht in ihren eigenen Angelegenheiten gestört werden.“

Der Minister, dessen Wahlspruch war: „Wer das Herz hat, hat Alles“ kannte die Macht des Schauspiels und der Musik zu genau,

*) Lettre de l'abbé Scaglia á Mme. royale Christine de France, régente de Savoie, le 14 avril 1645.

**) Geboren zu Pistoja den 31. März 1626.

um nicht davon Gebrauch zu machen; und wenn auch das nationale Temperament in Frankreich zu wenig musikalisch war, um diese Politik mit Erfolg bei dem französischen Bürger und bei den Parlamentariern anzuwenden, so hatte sie doch einen vollkommenen Erfolg am Hofe und besonders bei der Königin, für welche dieselbe vorzugsweise bestimmt war.

Leonora Baroni hatte sie entzückt durch ihren Gesang. *Atto Melani* war bald allmächtig. Sie (die Königin) konnte ihn nicht mehr entbehren. Von zwei Abenden musste er stets einen bei ihr singen und sie war derart versessen auf Musik, dass noch 4 Stunden lang nachher man an nichts anderes denken durfte. Sie liebte besonders die melancholischen Arien und der ganze Hof teilte selbstredend ihren Geschmack.

So eingeführt und der königlichen Gunst sicher, machte *Atto Melani*, das geschickte, verschlagene Werkzeug *Mazarin*'s, die ersten Versuche mit einer musikalischen Aufführung. Ein Brief vom 10. März 1645, den er an den Prinzen von Medici schrieb, spielt auf eine Aufführung dieser Art an, dessen Titel er aber nicht nennt und das nach Pfingsten wieder aufgenommen worden sei. Es ist möglich, dass es sich um „La finta pazza" handelt, deren erste Aufführung die Geschichtsschreiber gewöhnlich einige Monate später ansetzen, den 14. Dezember 1645. Ich bestehe nicht ernstlich auf diesem Werke, welches keine vollständige Opera war, sondern eine Handlung gemischt mit Musik und Maschinerien. Ein Teil des Programms, von Chouquet erwähnt, sagt: diese Scene wird ganz ohne Musik dargestellt, aber so gut gesprochen, dass sie dieselbe fast vergessen lässt. — Der Versuch war nicht vollkommen geglückt.

Man wagte das Stück auch nur vor wenigen Personen aufzuführen, vor dem König, der Königin, dem Kardinal und der Hofgesellschaft, und der Erfolg scheint nicht sehr bedeutend gewesen zu sein. Man kennt den Bericht der Mme. de Motteville: Wir waren nur 20 oder 30 Personen und wir glaubten zu sterben vor Langerweile und Kälte. — Nachdem reiste *Atto Melani* nach Italien zurück und die Opera italia schien ins Stocken gekommen zu sein.

Dem war indessen nicht so. Mazarin bestand auf einem zweiten Versuche und wir werden Personen und Umstände in den Vordergrund treten sehen, welche man bisher zu nennen versäumt hat; aber deren Thätigkeit entscheidend wurde für die Begründung der Oper in Frankreich: Es handelt sich um die Ankunft der Prinzen *Barberini* in Paris.

II. Die Barberini in Paris und die erste Aufführung der italienischen Oper in Paris.

Es gab 3 Neffen des Papstes *Urban* VIII.: Der älteste, der Kardinal *Francesco Barberini* war Staatssekretär, — Don *Taddeo Barberini*, Fürst von Palestrina, Präfekt von Rom, Kirchen-General, vermählt 1629 mit Donna Anna Colonna, Tochter des Connetable — und der Kardinal Antonio Barberini, der Freund Mazarin's, späterer Grofsalmosenier von Frankreich, Bischof von Poitier, Erzbischof von Rheims, zur Zeit Protektor der französischen Krone in Rom, d. h. beauftragt mit Wahrung französischer Interessen am heiligen Stuhle.

Sie waren allmächtig in Rom von 1623—1644 und man weifs, welche Rolle sie in der Geschichte der Oper gespielt haben. Ihre Vorliebe für Musik war bekannt. *Filippo Vitali*, der Verfasser der „*Aretusa*" von 1620, war Kammervirtuose des Kardinals *Francesco. Stefano Landi*, die beiden *Mazzocchi*, die beiden *Rossi*, *Marco Marazzoli*, schrieben für sie. „La Diana schernita" von *Cornachioli* (1629) und die Dramen von *Ottavio Tronsarelli* (1629) sind Don *Taddeo* gewidmet. Ihr Einfluss auf die dramatische Musik war überdies entscheidend nach der Erbauung des Palastes Barberini mit einem Theatersaale, der mehr als 3000 Personen fassen konnte. Die erste Oper, welche dort im Februar 1632 aufgeführt wurde, war S. Alessio von *Stefano Landi*, Text von dem Kardinal *Francesco*, welchem die Partitur gewidmet ist. Sodann kam (1635) „la vita di S. Teodora", Gedicht von Mgr. Ruspigliosi. — 1637 il „Falcone", Verfasser und Komponist unbekannt und „Erminia sul Giordano" von *Michele Angelo Rossi*, gewidmet der Donna Anna Colonna Barberina. — 1639 „Chi sofre speri", Gedicht von Mgr. *Ruspigliosi*, Musik von *Vergilio Mazzocchi* und *Marco Marazzoli*, eine berühmte Aufführung, welcher 3500 Personen beiwohnten, darunter *Milton*; endlich in demselben Jahre „Galatea", Text und Musik von dem berühmten Sänger *Loreto Vittori*, gewidmet dem Kardinal *Antonio Barberini*. — Alle diese Aufführungen machten aufsergewöhnliches Aufsehen ausserhalb Italiens und *Gabriel Naudé*, der Bibliothekar und Vertraute Mazarin's, verschwieg nicht, dass der Kardinal nach deren Vorbilde in Frankreich musikalische Aufführungen veranstalten wollte.

Die politischen Ereignisse begünstigten dieses Vorhaben besonders. Der Papst *Barberini* starb 1644. Die befremdend leichtfertige Politik seiner Neffen hatte sowohl dem Ansehen des päpst-

lichen Stuhles geschadet, als den Feinden der Barberini Vorschub geleistet. Der Kardinal Panfili, ihr ärgster Feind, war zum Papste gewählt und nahm den Namen Innocenz X. an. Die Verfolgungen begannen bald gegen diejenigen, welche an der vorigen Regierung teil genommen hatten. *Innocenz* X. verlangte von den Barberini's Rechenschaft über ihre finanziellen Erpressungen. Die Barberini, schon seit 1640 durch ihre Händel mit den italienischen Fürsten bedrängt und im Kriege mit dem Herzoge von Parma, mussten ihr Theater schliefsen. Die Musiker und die römischen Schauspieler wanderten aus. Die Fürsten Barberini selbst verliefsen Rom, wo man ihre Besitzungen und ihr Leben bedrohte. Der Kardinal *Antonio*, um dem Prozess wegen Erpressung zu entgehen, welcher gegen ihn angestrengt wurde, rettete sich zu Wasser aus den päpstlichen Staaten und kam im Oktober 1645 nach Frankreich.

Kardinal *Francesco* und Don *Taddeo* folgten seinem. Beispiele; nach 4 Sturmtagen, welche ihr Schiff um Sardinien und Corsica herumirren liefs, landeten sie im Januar 1646 in Cannes in vollständiger Zerrüttung. *Mazarin*, welcher mit ihnen während der Wahl Innocens X. vollständig gebrochen hatte, trug ihnen keinen Groll nach, übernahm die Verteidigung der Geächteten und nahm sie in seinen Schutz. Er suchte den Kardinal Francesco im Pavillon Charenton auf und führte ihn in seinen Palast in Paris. Am 3. Oktober 1646 gelangten ferner die Prinzessin Palestrina, Donna Anna Colonna, Gemahlin des Don *Taddeo*, in Paris an und wurde von der Königin freundlich empfangen. So war das gesamte mächtige Haus Barberini in Paris eingezogen und stand Ende 1646/47 in so innigen Beziehungen zum Hofe, dass Mazarin (November 1647) daran dachte, eine seiner Mazarinettes an einen Barberini zu verheiraten.

Gerade in diesem Jahre hatte die italinische Oper bedeutende und entscheidende Erfolge in Paris im Palais-Royal unter den Augen der Barberini erreicht. Kein Zweifel, dass sie teil daran hatten. Diese Art Kunst war zum Teil ihr Werk; ihr Stolz war beteiligt bei dem Erfolge, und wir wissen, welch thätige und eingehende Überwachung die Kardinäle Francesco und Antonio bei ihren Aufführungen in Rom ausübten.*) Die Sänger und italienische Maschinisten waren in Paris ihre Hausgenossen und die Einführung der italienischen Oper in Paris war ohne Frage das alleinige Werk der Barberini.

---

*) . . . Kardinal Antonio übernahm selbst die polizeiliche Aufsicht im Saale mit dem Stock in der Hand.

Wir erkennen ihr Merkmal in der Aufführung am 2. März 1647 im Palais-Royal des *Orfeo*. Von den beiden Verfassern des Orfeo kam der eine, der Dichter, Abbé *Francesco Buti*, ein Rechtsgelehrter und apostolischer Rat, 1645 mit dem Kardinal *Antonio* von Rom nach Paris und der andere, der Musiker *Luigi Rossi* stand ebenfalls in Rom im Dienste der Barberini und war ohne Zweifel mit ihnen nach Paris gegangen. Nachdem nun die Barberini nebst ihrem Dichter und Musiker in Paris sich niedergelassen hatten, liefs *Mazarin* aus Florenz und Rom neue Schauspieler und Sänger kommen und am 29. September 1646 empfahl er dem Intendanten der Armee in Italien, die Rückkehr derselben zur See zu benutzen, um die Schauspieler und Sänger nach Frankreich überzuführen. — *Atto Melani* wurde von Florenz berufen, um die Aufführungen zu leiten. Er kam im Januar 1647 nach einer 34tägigen Reise an und schrieb an seinen Herrn, den Fürsten Mattias, dass man in Paris eine sehr schöne Comedie einübe, genannt l'Orfeo, deren Worte von Sgr. *Buti* sind und die Musik von Sgr. *Luigi*, und dass selbst Seine Majestät so viel Gefallen an dieser Art Comedie zeige, dass noch eine andere vorbereitet werde, um sie sogleich nach dem Orfeo aufzuführen. Ein Brief *Gobert's* an Huygens, vermutlich vom Februar 1647, bestätigt diese Nachricht. Es heifst dort: „Der Kardinal hat 4 Männer und 8 Kastraten kommen lassen. Sie führen eine Comedie am Karneval auf, welche Herr Louygy eigens für den Karneval komponiert hat."

III. Luigi Rossi vor seiner Ankunft in Frankreich.

Wer war Luigi Rossi, so gefeiert zu seiner Zeit; jetzt so unbekannt? Man findet seinen Namen weder in den Büchern der Herren H. Riemann, G. Humbert, noch in den Aufzeichnungen von Villarosa über die neapolitanischen Komponisten, und die Auskunft, welche die Lexika von *Fétis* und *Grove* geben, sind unbestimmt und ungenau. Etwas wertvoller sind diejenigen von Burney. Weder Mme. *da Motteville*, noch *Guy Joly*, weder *Goulas*, noch *Montglat*, noch *Lefèvre d'Ormesson* sprechen von ihm in ihren Mitteilungen über die Aufführung im Palais-Royal, welche sie trotzdem sehr überrascht hat. Die Gazette von *Renaudoc* nennt nicht einmal seinen Namen in der langen offiziellen Beschreibung des Orfeo. So weifs man bald nicht mehr, wem der Orfeo zuzuschreiben ist. *Ludovic Celler* (L. Leclercq) und Clément sagen: dem *Monteverde*; — *Fournel*, dem Abbé *Perrin*; — *Arteaga*, Ivanovich und andere dem *Aurelio Aureli*; — Francesco Caffi und H. Riemann, in seiner Ausgabe von 1887, dem *Gius.*

Zarlino im 16. Jahrhundert, oder einem Musiker, der seinen Namen angenommen hat; — *Humbert*, in der französischen Übersetzung des Buches von Riemann (erschienen 1899) schreibt ihn wieder Peri zu.

Der Name *Luigi* war indessen im 17. Jahrhundert in Frankreich bezeichnend geworden für eine ganze Zeitfolge der italienischen Musik und zwar derjenigen, welche *Sebastian de Brossard* in seinem Kataloge „Le moyen aage" nennt (von 1640—1680 oder 1690) und worin er *Luigi* den ersten Platz unter den Italienern zuweist. Die *Vieville de Fresneuse* spricht oft von ihm in ihrem „Vergleich der italienischen mit der französischen Musik und scheint die ganze italienische Musik auf seinen Namen zurückzuführen, sowie auf den von *Carissimi* und *Lully*. — *Bacilly*, der (nach Fresneuse) einer derjenigen ist, welcher am meisten für die Vervollkommnung des französischen Gesanges gethan hat, führt nur zwei Namen im Munde, den des *Ant. Boesset* und den berühmten Luigi. Der Ursprung aller Auskunft ist jedoch *Saint-Evremont*, welcher für Luigi eine ganz besondere Vorliebe hat (ohne Zweifel, weil er ihn an die Jugendjahre am französischen Hofe vor seiner Verbannung erinnert) und welcher ihn „den ersten Meister des Jahrhunderts" nennt. Man sieht, dass *Vieville* von ihm (Evremont) alles das entnommen hat, was er von Luigi in Beziehung zu den französischen Musikern sagt.

Luigi Rossi war gegen Ende des 16. Jahrhunderts in Neapel geboren. Er war der Bruder von Carlo Rossi (nach Lady Morgan), eines sehr reichen Kaufherrn und Bankier in Rom und ausgezeichneten Kunstkenners, der in Rom die Rolle eines Beschützers der Künstler spielte, so wie ein Jahrhundert später der grofse Bankier Chigi, der Patron Raphael's. Carlo Rossi betrieb selbst Litteratur und Musik und galt in Rom nach seinem Bruder Luigi für den besten Harfenspieler. Beide liefsen sich als römische Bürger naturalisieren.

In Rom gab es zur Zeit der Barberini eine kleine neapolitanische Kolonie, deren Seele *Salvator Rosa* war. *Carlo Rossi* war sein intimster Freund bis zu dessen Tode, nach welchem er ihm ein Denkmal setzte. *Luigi* verkehrte auch im Hause der Via del Babbuino, wo er mit den berühmtesten Künstlern Italiens, besonders mit *Carissimi*, *Ferrari*, *Cesti* und *Cavalli* zusammentraf. *Salvator* war auch Musiker und komponierte und beteiligte sich mit seinen Freunden an ihren dramatischen Arbeiten. Burney sah seiner Zeit ein Buch von ihm mit Arien und poetischen Kantaten, welche *Rossi*, *Carissimi*

und andere in Musik gesetzt hatten.*) Vielleicht würde man eine Erinnerung an diese gemeinschaftliche Arbeit in den „Satires" von Salvator finden. In letzteren wird mit schonungsloser Härte der sittliche Verfall der Künstler, die Sittenlosigkeit der Sänger, die Eingenommenheit der römischen Gesellschaft für diese „canaglia" geschildert und besonders der Niedergang der religiösen Kunst, der verweltlichte Gesang in der Kirche, wo das Miserere eine Chaconne wird und der Stil der Posse und Comedie, mit Gigue und Sarabanden Eingang gefunden hat. *Carissimi* eifert gegen diesen Stil in den Schriften des deutschen Kollegiums (Collegium germanic.) in Rom, wo er seit etwa 1630 angestellt war. Rolland citiert die Verse: „Cantan su la ciaccona il miserere | e un stilo da farza e da commedia | e ghighe e sarabande alla distesa."

Was *Luigi* betrifft, so fing derselbe an sich mit der weltlichen Musik eingehender zu beschäftigen, obgleich er 1640 (nach Lady Morgan) eine opera spirituale: Giuseppe figlio di Giacobbe geschrieben hatte, die sich den Oratorien Carissimi's an die Seite stellt. Seine Canzonetten, von denen *Pietro della Valle* in seinem Briefe vom 16. Januar 1640 spricht, haben ihn durch die Neuheit des Stils populär gemacht. Er ist zweifellos auch der Verfasser der Texte, denn *Atto Melani* lobt in einem Briefe vom 4. Juni 1644 die Gewandtheit seiner Ausdrucksweise. Nebenbei erwähnt er auch den Sänger *Marc Antonio Pasqualini*, einen der besten Darsteller, der voraussichtlich den Orfeo singen wird.

Eine Oper von *Rossi* wurde in Rom 1642 aufgeführt: Il Palazzo incantato, overo la Guerriere amante, manchmal auch il Palagio d'Atlante genannt. (Partitur und Textbuch besitzt das Liceo musicale zu Bologna.) Dies Gedicht war ein Auszug des Orlando furioso. Es enthielt nicht weniger als 50 Scenen mit 23 Personen, so dass man gezwungen war, immer 2 Rollen einem Darsteller zu übergeben. Man erkennt hieraus schon den eigenartigen Geschmack der venetianischen Oper und das was ihr aufgedrungen wurde durch ein oberflächliches und neugieriges Publikum, welches bei der Musik die Soli und in der Handlung die wechselnden Scenen bevorzugte. Zu dieser Art Werke, welche in eine Menge Einzel-Scenen verkrümelt sind, ohne Zusammenhang, ohne logische Folge, und bei welchen die vielstimmigen Ensembles verbannt scheinen, gehört auch der Orfeo, ebenso Il Palagio d'Atlante. — Der Verfasser des Gedichts

*) Burney, History IV, 152.

war Mgr. *Rospigliosi*. Wenn man sich erinnert, dass dies der aristokratischste Librettist par excellence war, der Freund der *Barberini*, wenn man zudem beachtet, dass die beiden ersten Rollen des Stückes: Angelica und Atlante, in der Hand von *Loreto Vittori*, des Fürsten des römischen Gesanges war, des Verfassers der Galatea von 1639, so darf man glauben, dass *Luigi* zu dieser Zeit der beliebteste Musiker bei den Barberini und deren berühmten Anhange war.

Die kleine Gesellschaft der via del Babbuino unterlag dem Rückschlage der Palastrevolution, welche die Barberini's zu Fall brachte. Im Jahre 1647 musste auch *Salvator Rosa* aus Rom fliehen; er zog nach Florenz, wohin ihn der Fürst Mattias de Medici, der Patron d'Atto Melani's berief. In demselben Jahre war Luigi Rossi mit den Barberini's in Paris und dirigierte die Aufführungen des Orfeo, „welchen er besonders zur Aufführung im Karneval geschrieben hatte" (nach Gobert).

IV. Die Aufführung des Orfeo und die religiöse und politische Opposition gegen die Oper.

Die Hauptdarsteller des Orfeo sind uns durch einen Brief *Atto Melani's* bekannt. Atto selbst spielte den Orfeo; die *Checha*, die frühere erste Darstellerin der Finta pazza, sang die Eurydice; *Marc Antonio Pasqualini*, der berühmte römische Sopranist, hatte die Rolle des Aristeo; ein Günstling des Fürsten *Mattias*, mit einem Empfehlungsschreiben an Mazarin versehen, la Signora *Rossina* (*Martini*), spielte die Rolle der Venus und „der Kastrat des Seigneurs *Bentivogli*" spielte die Amme der Eurydice. Wir kennen die Namen der anderen nicht. Es ist möglich, dass einer der Brüder Melani's mitspielte.

Die erste Aufführung fand im Palais-Royal statt, am Ende des Karnevals am Sonnabend den 2. März 1647. Man gab das Stück noch einmal Sonntag den 3. März, Dienstag den 5. März; alsdann wurden die Vorstellungen durch die Fastenzeit unterbrochen und begannen erst nach Pfingsten wieder, wo die Königin den Orfeo noch mehrmals aufführen liefs: am 29. April zu Ehren der Gesandtschaft von Dänemark, den 6. und 8. Mai für die Fürstin *de Longueville*, welche seit kurzem von Münster zurückgekehrt war. *Condé* wohnte der Erstaufführung bei, vor seiner Abreise zur katalonischen Armee, die Ende März stattfand. Der Fürst *de Galles*, der zukünftige Karl II., war einer der Gäste am Hofe.

Mme. *de Motteville* gab zu der ersten Aufführung einige interessante Details. Diese Comedie, sagte sie, konnte nur an den letzten

Tagen des Karnevals dargeboten werden. Der Kardinal Mazarin und der Herzog von Orleans drangen in die Königin, in der Fastenzeit spielen zu lassen; diese aber, welche in allem was ihr Gewissen betraf, den eigenen Willen hatte, wollte dem nicht zustimmen. Sie war sogar darüber verstimmt, dass die Komödie, die am Sonnabend zum erstenmal aufgeführt wurde, erst spät beginnen konnte; weil sie Sonntag zur Andacht gehen wollte und gewohnt war, am Tage zuvor früher zur Ruhe zu gehen, um sich am anderen Tage zeitiger zu erheben. Sie wollte nicht vollständig das Vergnügen verlieren, um denjenigen zu ehren, der ihr dies verschafft hatte; da sie aber auch nicht das vernachlässigen wollte, was sie für Pflicht hielt, so verliefs sie die Komödie nach der ersten Hälfte der Vorstellung und zog sich zurück um zu beten, um sich zur Ruhe zu begeben und zu speisen zu einer Zeit, die ihr zusagte, um nicht die Ordnung in ihrer Lebensweise zu stören. Der Kardinal *Mazarin* zeigte sich hierüber verstimmt und obgleich dies nur ein geringfügiger Anlass war, der einen ernsten Hintergrund kaum hatte, so bot es doch dem Hofklatsche eine günstige Gelegenheit der Skandalsucht freien Lauf zu lassen (Herr Rolland fasst diesen kaum erwähnenswerten Zwischenfall in einen breiten Wortschwall in der Wiedergabe seiner Vorlage).

Ich fürchte, fährt er fort, die andauernd schlechte Laune der Mme. *de Motteville* gegenüber Mazarin, hat ihren klaren Blick getrübt; ferner, dass die Königin diesmal gegen die Ansichten und auch der Zustimmung des Ministers entgegen gehandelt hat. Diese fromme Haltung war nicht nur Gewissenssache, sondern auch politische Klugheit. Die italienischen Schauspiele erregten einen Sturm der Entrüstung unter der Pariser Priesterschaft. Seit der Ankunft Leonora's und besonders Melani's zeigte sich die Königin viel eifriger für Musik und Theater interessiert, als dies *Mazarin* selbst gewollt hatte. Aufführungen wechselten mit Konzerten ab und im Jahre 1647 besuchte die Königin, die bisher der Trauer wegen sich beim Anwohnen der Komödie verborgen hatte, dieselbe nunmehr jeden Abend öffentlich. Die Feinde Mazarin's nützten die Gelegenheit Skandal zu schlagen und schoben einen Priester, den Pfarrer von Saint-Germain vor. Dieser beklagte sich öffentlich. Die Königin darüber beunruhigt, befragte die Bischöfe; diese beschwichtigten. Der Pfarrer von Saint-Germain aber gab sich nicht zufrieden. Er suchte 7 Gelehrte der Sorbonne auf und liefs sich bezeugen, dass der Besuch der Komödie für die Christen eine Sünde sei und dass die Fürsten die Schauspieler aus ihren Staaten verjagen müssten. Die Königin wies diese Behauptung

zurück und liefs durch 10 oder 12 andere Gelehrte der Sorbonne erklären, dass die Komödie gut sei und den Fürsten erlaubt. Mazarin zog es vor, nichts zu sagen, in der Überzeugung, dass er genug Gefällige am Hofe habe und auch andere, die seine Interessen in dieser Angelegenheit wahrnahmen. Aber, fügt *Goulas* hinzu, er erkannte, dass die Unterwürfigkeit nicht ihm galt und dass er die schlechten Elemente, die er gerufen hatte, nicht bemeistern könne.

So entstand in Paris, zur Zeit des Orfeo, eine äufserst heftige Schilderhebung gegen das italienische Theater im Namen des Puritanismus oder eigentlich der Scheinheiligkeit. Der Kardinal beobachtete seinerseits die gröfste Zurückhaltung. Die Königin dagegen beharrte auf ihrem Widerstande und trotz einiger Gewissensbisse verzichtete sie nicht auf ihre Vergnügungen. Sie war sogar unvorsichtig in ihren Beziehungen zu den italienischen Komödianten. Mit *Leonora* stand sie in stetem Verkehr und *Melani* prahlte, dass er ihr unentbehrlich sei. Sie nahm ihn sogar auf der Reise nach Amiens mit, trotzdem sein Kontrakt abgelaufen war und man ihn in Florenz erwartete. Die Königin konnte sich nicht entschliefsen, ihn abreisen zu lassen und schrieb selbst an *Mattias von Medici* unpassende Briefe (lettres gauches, sagt Rolland nach Goulas), um noch einige Zeit den verführerischen Kastraten bei sich behalten zu dürfen. Sie erhielt schliefslich eine derbe Mahnung von ihren Wirten in Amiens, der stolzen Fürstin von Palestrina, Donna *Anna Colonna Barberina*. Eine der italienischen Sängerinnen, die im Orfeo mitwirkte und welche im Rufe stand ihre Schönheit in Italien verkauft zu haben, wurde, wie Goulas sagt, von der Königin empfangen und oft auch im Privatkabinet. Man erzählt, dass die Königin die Gemahlin des Präfekten *Barberini* befragt habe, ob sie diese Sängerin nicht sehen könne, wenn sie in Rom sei und ob sie diese nicht zu sich kommen lassen dürfe, da sie doch so schön sänge und so geistreich sei. Frau Barberini antwortete zuerst nicht, und als die Königin dringender frug, wich sie aus und rief: „Wenn dieselbe gekommen wäre, hätte ich sie zum Fenster hinauswerfen lassen.“ Die Königin war sehr überrascht und ging unter Erröten auf anderes über.

Man sieht, die Königin sündigte nicht aus Prüderie — wenigstens was die Musik betrifft — und die kleine Manifestation des 2. März 1647, bei der ersten Aufführung des Orfeo, konnten *Mazarin* nur wenig gefallen, welchen die Unklugheit seiner Königin öfters in Unruhe versetzte.

Der gleiche Wunsch, die puritanische Opposition zu beruhigen

hat sicher den Schluss des Artikels von *Renaudot* beeinflusst, der in seiner Gazette sich befindet und dessen Sinn allgemein missverstanden worden war. Nach einem besonderen Lobe der Musik und der Dichtung schliefst der Journalist folgendermafsen:

„Was aber das Stück noch bedeutender erscheinen und das Lob der strengen Censoren der Komödie erklärlich erscheinen lässt, ist der Sieg der Tugend über das Laster, ungeachtet der Hindernisse, welche sich entgegenstellen. Orpheus und Euridice bleiben nicht nur fest in ihrer reinen Liebe, trotz der Anstrengungen von Venus und Bachus, der beiden mächtigsten Urheber der Ausschweifungen, sondern Amor selbst widersteht seiner Mutter, weil sie Euridice nicht dazu verleiten wollte, die eheliche Treue zu brechen. Man durfte auch nichts anderes als ehrbare Sittlichkeit und den Hinweis zum Guten von einer Handlung erwarten, die durch die Anwesenheit einer so weisen und frommen Königin, wie die unsere ist, geehrt wird."

Die aufsergewöhnlichen tugendhaften Proteste würden keine Erklärung finden, wenn nicht eine ernste Gefahr zu beschwören gewesen wäre: Es handelte sich damals keineswegs um vergebliche Mahnungen im Namen der Moral, wie solche heute zeitweise von Einzelnen ausgehen, die in der Wüste predigen und auf welche niemand hört.

Der damalige Puritanismus hatte schreckliche Vorrechte und um die Geschichte der Sitten und der Künste zur Zeit Luigi Rossi's richtig zu beurteilen, muss man sich daran erinnern, dass zu der gleichen Zeit der Puritanismus auch England erregte, und dass er ein Jahr später das Haupt Karl's I. fallen liefs, dessen Sohn der Aufführung des Orpheus beiwohnte.

Trotz allen Vorsichtsmafsregeln konnten Kirchenstrafen nicht vermieden werden. Die Frommen murrten (sagt Mme. de Motteville) und diejenigen, die alles tadeln was geschieht, verfehlten nicht, diese Vergnügungen zu vergiften, weil sie die Luft nicht einatmen können ohne Zorn und ohne Wut.

Aber es war schwierig für die Moral sich durch Orfeo verletzt zu fühlen und schwierig für die Unzufriedenen, in einem Schaustück skandalöse Dinge zu finden, in welchem Amor selbst sich weigert Euridice von ihren ehelichen Pflichten abwendig zu machen und in welchem Euridice selbst stirbt infolge eines Übermafses von Schamhaftigkeit. Wahrhaft selten und der Bewohnerin des Salon Bleu würdig. In das Bein gebissen von einer Schlange, weigert sie sich, das Reptil durch Aristée entfernen zu lassen, aus Sorge ihren Ge-

mahl durch die Erlaubnis zu verletzen, während sie dem Rivalen erlaubt, sie zu berühren (schreibt Renaudot).

Es musste wohl kommen, dass die Heuchelei unterlag; sie fand jedoch anderwärts ihre Vergeltung. — Sie konnte auch den Glanz der Aufführung und den Erfolg des Stückes nicht bestreiten. Die Parlamentarier, welche man eingeladen hatte, grämliche und trotzige Geister, unermüdliche Feinde Mazarin's, thaten alles mögliche sich zu langweilen, und es gelang ihnen. Aber sie mussten fluchend den Sieg der Italiener zugestehen und diejenigen, welche bei der ersten Aufführung gähnten, wagten nicht bei dem Vorurteile hartnäckig zu beharren. *Olivier Lefèvre d'Ormesson*, welcher am 2. März sagt: Die italienische Sprache, die man nicht leicht versteht, ist langweilig; sah trotzdem die Aufführung am 8. Mai und fand sie schöner als das erste Mal, alles war besser im Einklange. *Montglat* registriert unfreundlich „die Komödie dauerte länger als 6 Stunden und die Länge langweilte ohne dass man dies zu zeigen wagte" — und jener hörte nur aus Artigkeit zu, muss aber zugestehen, dass das Stück sehr schön zum einmaligen Ansehen sei, denn der Wechsel der Dekorationen sei überraschend. Er deutet in seiner schlechten Laune an, dass, wenn die Königin keine Aufführung versäume, sie hierdurch dem Kardinal zu gefallen wünsche und in der Besorgnis diesen zu erzürnen. In Wirklichkeit versäumte die Königin, welche das Stück von Rossi am andern Tage und zwar vollständig sah, keine Vorstellung, ohne sie überdrüssig zu werden. Dies sagt uns Mme. *de Motteville* und sie steht außer Verdacht der Freundschaft für Mazarin. — Der kleine König (le petit Roi) brachte so viel Aufmerksamkeit mit, dass S. M. (Se. Majestät) ein drittesmal teilnehmen wollte, ohne ein Zeichen von Langeweile zu geben; obgleich er von dem Ball des letzten Tages sehr ermüdet sein musste, auf welchem er Wunder gethan hatte. Der Erfolg war vollständig. Nicht nur die maschinellen Einrichtungen entzückten die Zuschauer derart, dass sie selbst die Plätze nicht wechselten, während sie die Musik verwirrte (schreibt Renaudot). Besonders der Chor, welcher den Tod der Euridice begleitete und die Nymphen sich bei Apollo beklagen über das Unglück der armen Toten, ließ Thränen fließen. Die Macht dieser Vokalmusik, verbunden mit derje[illegible]en der Instrumente, fasste die Seele der Zuhörer mächtig und h[illegible] noch mehr gethan, wenn nicht die Sonne ihrem Flammenwagen e[illegible] wäre, gleißend von Gold, Karfunkel und Brillanten und ein Beifallsmurmeln hervorgerufen hätte.

Mme. *de Motteville* nennt zwei Höflinge, welche sich durch ihre Begeisterung auszeichneten: Den Maréchal *de Gramont*, beredt, geistreich, prahlend und geneigt zuviel zu loben, setzte diese Komödie unter die Wunder der Welt und den Herzog *de Mortemart*, einen grofsen Musikfreund und bevorzugten Höfling, war entzückt bis zum Namen des letzten der Schauspieler, und alle zusammen, um dem Minister zu gefallen, strengten sich mit Übertreibungen an, so dass dies zu wiederholen langweilig würde.

Naudé sagt: Am Schluss der Vorstellung hörte man nur noch Ausrufe von denen, die gewöhnlich das loben, was auf ihren Verstand am meisten Eindruck gemacht hat und führt einige lateinische Verse aus einem Werk an, das ein portugiesischer Franziskaner-Mönch, der *R. P. Macedo*, zum Lobe dieser Komödie gedichtet hat.

Man konnte also mit Recht den Erfolg des Stückes nicht herabsetzen — wenigstens nicht sogleich. Aber die Gegner fanden sich auf einem anderen Gebiete zusammen. Da sie dem Orfeo nicht den Vorwurf machen konnten, er sei ein verfehltes Stück, so tadelte man ihn als zu schön, zu reich ausgestattet und zu teuer. Die neue Form der Feindseligkeit war nicht weniger gefährlich als die religiöse Opposition. Die Ausgaben waren allerdings grofs und die Abgaben steigerten sich: sie erreichten in diesem Jahre eine bisher unerreichte Höhe.*) Die Parlamente warfen sich zu Verteidigern des Volkes auf gegenüber den ruinierenden Ausgaben Mazarin's und seiner Italiener. Sie konnten dem ausgehungerten Volke die übertriebenen Ausgaben des Kardinals für die Vergnügungen des Hofes und die italienischen Schauspiele nicht verheimlichen. Dieses Mal war der Vorwurf begründet; aber sie übertrieben sehr und vergröfserten bedeutend die für Orfeo verausgabten Summen. — *Naudé* ereifert sich vergeblich über eine Ausgabe von 30 000 écus. Diese 30 000 Thaler wurden bei *Montglas* zu 400 000 livres, und zu 500 000 Thaler bei *Guy Joly*. — Die Musik-Schauspiele sagt letzterer, ein Rat in Châtelet, kosten mehr als 500 000 Thaler, und er legte jedermann, besonders den Mitgliedern der höheren Verwaltungsstellen die Überlegung nahe, dass die Bedürfnisse des Staates nicht so dringend seien und dass man wohl hätte sparen können, wenn man dies gewollt hätte. Man sieht bei *Goulas*, dass diese perfiden Anklagen der Parlamentarier ihren Zweck erreichten und das Volk aufregten. Er schreibt: Die Komödie des M. d. Kardinal verursachte so viel Unruhe und Auf-

*) 142 Millionen Francs.

regung unter dem Volke, dass es an gar nichts anderes mehr dachte, denn ein jeder entrüstete sich über die unerhörten Ausgaben für Maschinerien und für italienische Musiker, welche von Rom und anders woher mit grofsen Unkosten verschrieben worden waren und nun auch die Unterhaltungskosten, Honorare und Abreise Frankreich tragen musste.

Mazarin sah den Sturm kommen und er wurde besorgt. In einem Briefe von *Melani*, der bereits oben angeführt ist, heifst es: Wie man sich erinnert, liefs die Königin eine zweite Komödie mit Musik vorbereiten, welche alsbald nach dem Orfeo aufgeführt werden sollte. Mazarin setzte sich aber dem entgegen. *Naudé* sagt wörtlich: Er bekämpfte das folgende Jahr die Absichten des ganzen Hofes und verhinderte die Aufführung einer weiteren Komödie, welche keine geringeren Ausgaben als die für Orfeo verlangt haben würde.

Es geschah indes nichts und die Proteste (von welchen überdies einige wenig glaubhaft waren), hielten weitere Verleumdungen nicht ab. Die Ausgaben für Orfeo blieben während des Bürgerkrieges der hauptsächlichste Anklagegrund über die Verschwendungssucht des Kardinals. „Wenn man einen Vorwurf wider ihn finden muss, so ist dieses Schauspiel hauptsächlich in Rechnung zu setzen (schreibt Naudé)... Man hat ihm Veranlassung gegeben, mit Ovid zu sagen: O nimis exitio nata theatra meo".

Die Unbeliebtheit, welche Orfeo nunmehr erfuhr, zeigte sich in den Verfolgungen, denen Torelli, der Maschinist, ausgesetzt war: der eigentliche Autor des Stückes in den Augen des Volkes. Er wurde verhaftet, ruiniert während der Fronde und sein Leben bedroht, wie das Leben aller in Paris zurückgebliebenen Italiener, welche an den Aufführungen von 1645 und 1647 Anteil genommen hatten.

So war die italienische Oper in einer höchst unerwarteten Weise an der Erhebung der Fronde schuld, und dies erklärt auch, warum dieselbe erst lange Jahre nach Orfeo dauernd in Paris Fufs fassen konnte, trotz des grofsen Erfolges bei den ersten Versuchen.

Rolland citiert folgende Werke aus denen er die Nachrichten zog:

Ademollo, I primi fasti della musica italiana a Parigi.

Benedetti, Elfrido: Raccolta di diverse memorie per scrivere la vita del card. G. Mazarino Romano. Lyon. 4°.

Cousin, V: La jeunesse de Mazarin. 1865.

Lettre d'un religieux envoyée à Mgr. le prince de Condé à St.-Germain-en-Laye, contenant la vérité de la vie et de moeurs

du cardinal Mazarin. (Cimber & Danjou. — 2. Série, t. VII pag. 434). Ohne Zweifel ist der „religieux" Saint-Roch.

Gazette de Renaudot, 8 mars 1647 etc.

Goulas, Nicolas: Mémoires de... gentilhomme ordinaire de la chambre du duc d'Orléans. (Soc. de e'hist. de France, t. II, p. 203).

Montglat: Mémoires du marquis de... (Petitot).

Melani, Atto: Lettre d'... (Bibl. nat. in Florenz).

Motteville, Mémoires Mme. de... (Petitot XXXVII p. 195).

Die ältesten Musik-Handschriften auf englischen Bibliotheken.

(Henry Davey.)

(Fortsetzung.)

Addit. Ms. 31403 br. Mus. Virginal resp. Orgelbuch in Folio. Enthält 72 Blätter; auf jeder Seite 12 sechslinige Systeme. Die meisten sind beschrieben, rühren aber von verschiedenen Kopistenhänden her, die dem 17. Jahrhundert angehören; die älteste Handschrift kann um 1640 fallen. In neuerer Zeit sind ein Register und Biographieen beigefügt.

Fol. 4. Preludium. Dr. *Bull*. (Mit Fingersatz nach der alten Praxis, wo 1 den kleinen Finger in der linken Hand bedeutet.)

Fol. 4b. Preludium. *Edward Bevin*.

Fol. 5a. Preludium. *Edward Bevin*.

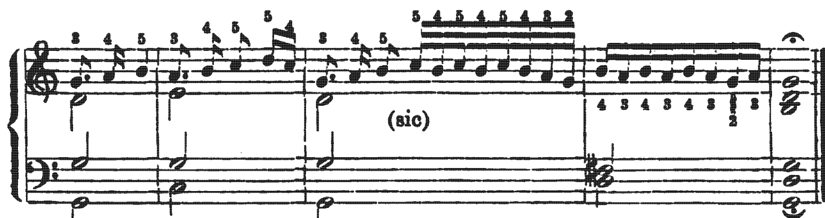
Preludium. Dr. *Bull*.

Fol. 5b. Preludium. Mr. *Orlando Gibbons*.

Fol. 6a. Hier steht eine Erklärung der Verzierungszeichen von Edward Bevin.



Diese „Graces in play" sind in folgender Weise zu spielen, „exprest in notes":



Fol. 6b. Preludium. *Emanuell Soncino* fecit. 1633.

Fol. 7b. Duo. *Dr. Bull.* (Bis zur letzten Seite zweistimmig, dann voller gesetzt.)

Fol. 8b. In Nomine. Mr. *Blithman.*

Fol. 9a. Ein 3stimmiges Stück.

Fol. 9b. Salvator mundi. Dr. *Bull.* (Choral in der Mittelstimme.)

Fol. 10b. A voluntary. Mr. *Orlando Gibbons.*

Fol. 11a. Doppelkanon. Dr. *Bull.*

Fol. 11b. A voluntary. Mr. *Orlando Gibbons.*

Fol. 12a. Canon (im Bass der Choral Miserere). *Edward Bevin.*

Fol. 12b. A voluntary. Mr. *Orlando Gibbons.*

Fol. 13a. A Touch. Mr. *Bird.*

Fol. 13b. Fantazie (3st.). Mr. *Orlando Gibbons.*

Fol. 14a. A short voluntary. Mr. *Orlando Gibbons.*

Fol. 14b. Fantazie (4st.). Mr. *Orlando Gibbons.*

Fol. 15b—18a. 7 kurze unbezeichnete Stücke; numeriert mit Primo, Secundo etc.

Fol. 18b. Canon. *Edward Bevin.*

Fol. 19a. Canon im subdiapente, mit freiem Basse. Dr. *Bull.*

Fol. 21a. Doppelkanon. Mr. *Elway Bevin.*

Fol. 21b. The wood soe wilde (Volkslied mit Variationen). Mr. *Orlando Gibbons.*

Fol. 23a. Duo. *Edward Bevin.*

Fol. 23b. The wood soe wilde. (Mit 11 Variationen). Mr. *William Byrd.*

Fol. 25b. The Carters Whissell. (Das bekannte Stück: Carmans Whistle, in Parthenia 1611 gedruckt). Mr. *Byrd.*

Fol. 27a. Duo. *Edward Bevin.*

Fol. 27b. Felix namque. Mr. *Tallis.* (Sehr lang und komplizirt).

Fol. 31a. Miserere mei Deus. Mr. *Byrd.* (Ein Motet in Partitur). Bis hierher ist das Buch wohl in einem Zuge geschrieben. Die Jahreszahl 1633 bei Soncino's Preludium 6b mag entweder das Datum

des Entstehens oder des Abschreibens bedeuten. Hier ist bemerkenswert, dass Tallis, Blithman, Byrd, Gibbons und Elway Bevin, Gentlemen of the Chapel Royal waren und stets mit „Mr." bezeichnet werden, während bei *Edward Bevin* die Anrede fehlt. Man scheint die Anrede damals sehr genau genommen zu haben.

Die nun folgenden Piecen scheinen um 1680—90 geschrieben zu sein.

Fol. 32b. A Ground, 12mal variiert.

Fol. 33b. Sonata. *Corelli.*

Fol. 34b. Verse for ye Organ Voluntary.

Fol. 35a. Prelude, Almain, Corant, Sarrabrand in Gmoll.

Fol. 36b. For ye Trumpet Stop (Orgelsatz).

Fol. 37b. Prelude.

Fol. 38. Prelude.

Fol. 38b. Overture (Introd. $^4/_4$; Allegro fugato $^3/_4$ aus Gmoll).

FF. 40—43 waren unbeschrieben, außer einer Zeile; in neuerer Zeit hat jemand Partituren von bekannten Anthems etc. teilweise mit Bleistift eingeschoben. Dann kommt wieder eine ältere Handschrift, der frühesten im Buche ähnelnd.

Fol. 44a. Come Holy Ghost. The spirit of Grace. (2 Choräle.)

Fol. 44b. Service, und zwar Venite exultemus, Te Deum, Benedictus, Magnificat, Nunc dimittis, im einfachen Contrapunkt. Vielleicht sind die Blätter 40—45 später eingeschoben; jetzt erscheint wieder die zweite Handschrift.

Fol. 46a. Dr. *Blow's* Ground in E la mi.

Fol. 49b. A Ground 18mal variirt. (Dabei eine Bemerkung von späterer Hand: „In some Mss. said to be the Hays, by Dr. *Blow.*"

Fol. 50b. Unbezeichnetes Klavierstück.

Fol. 51a. Prelude: Almain: Corant; Saraband (?). Dmoll.

Fol. 52b. Ground, 9mal variirt.

Fol. 53a. Jigg. Da diese Stücke alle aus Dmoll gehen, so gehören sie vielleicht zu den vorangehenden als Suite.

Fol. 53b. 3 Stücke. (Almain, Corant, Saraband?) in Amoll.

Fol. 54b. Jigg in Amoll. Dr. *Blow.*

Almand, Gavotte, Jigg in Amoll. Mr. *Forcer.*

Fol. 55b. Prelude (?) Corrant, Gavotte in Dmoll. Mr. *Fran. Forcer.*

Fol. 56b. Prelude (?) Corant, Gavotte in Gdur. Dr. *Blow.*

Fol. 57b. Prelude (?) Gdur. Mr. *Lock.*

Almand. Adur.

Fol. 58b. Almand. Ddur.

Fol. 59b. Preludium, unvollendet.

Fol. 61b. Morelake's Ground. Dr. *Blow.*

Nun folgen einige kurze unbenannte Orgel-Piecen und leere Seiten. Ein Komponist ist nicht genannt, nur die Worte „Verse" oder „Single Organ", „Great Organ" liest mau hin und wieder. Nach einer Piece steht „nach dem Gebet zu spielen".

Fol. 70 und folgende enthalten Auszüge aus Morley's Introduction von 1597.

Fol. 77b. „Deliver me O God." *Batten* in Partitur.

(Fortsetzung folgt.)

Mitteilungen.

* Italienische Volkslieder aus der Sammlung Hermann Kestner's. Mitgeteilt von *Johannes Bolte* in Zeitschrift des Vereins für Volkskunde in Berlin, Heft 1, 1902. 8°. Es werden 2 italienische Lieder mit deutscher Übersetzung und Melodie in mehrfacher Lesart mitgeteilt, 1. Liebesprobe, Rom 1832 und 1836: Mio marito è andato in Francia. 2. Die Versuchung, Palermo 1835: Chi è, chi buss' alla porta. Die Melodieen nähern sich oft täuschend den deutschen Liedern des 18. Jahrhunderts. — In demselben Hefte befindet sich noch ein Artikel: Zum deutschen Volksliede, welches die Texte von 1. Susanna, wilt du mit? 2. Das Mädchen und die Hasel. 3. Dat foehr ein Fischerinne so feren an einer See. 4. Das Wirtshaus am Rhein: Es steht ein Wirtshaus an dem Rhein. 5. Die Melodie des Schäfflertanzes: es f g. as | b b 𝄽 | c d es c | b 𝄼 etc. Unter den citierten Abdrucken der Melodie wird auch Tappert's Wandernde Melodieen 1890, 16—18. erwähnt.

* Arthur Seidl, Wagneriana dritter Band, die Wagner-Nachfolge im Musik-Drama. Berlin und Leipzig 1902, Verlag von Schuster & Loeffler. 8°. 524 Seiten. Eine interessante Lektüre über die Opern-Erscheinungen der letzten Jahrzehnte.

* Gustav Robert. La Musique à Paris 1898—1900. Etudes sur les Concerts, Programmes, Bibliographie des ouvrages sur la Musique. Index des Noms. Tomes V et VI réunis. Paris, Libraire Ch. Delagrave. kl. 8°. 431 Seiten. Eine Besprechung der öffentlichen Konzerte und der aufgeführten Piecen. Das Unternehmen besteht seit 1894 und ist dies der 5. und 6. Band.

* Notes on the Construction of the Violin by W. B. Coventry, M. Inst. C. E. „O'r Masarn vo geir Miwsig." — Gruffydd ab Davydd ab Hywel. London 1902, Dulau and Co. sehr klein 12°. 80 Seiten.

Wer sich für die letzten Drucke interessiert dem stehen die Exemplare zu Gebote.

* *Fehlerverbesserung,* Durch ein Versehen ging die Korrektur der englischen Hds. von Nr. 4 verloren und sind darin folgende Druckfehler stehen geblieben:

Seite 64 fol. 15b lies Bonnette statt Bounette.
„ 64 „ 29b lies you the statt youthe.
„ 65 „ 48b lies Allwrodde statt Allwoodde.
„ 66 „ 77b lies Dantes statt Daintie.
„ 66 „ 77b lies printed statt painted.
„ 66 „ 90a füge History of the Pfte. ein.
„ 67 „ 106b. Die Bemerkung soll sich nur auf den Text beziehen.
„ 67 „ 111a lies select Choral statt selected Church.
„ 67 „ 125a lies I be statt The.
„ 67 „ 126b lies Churchgard statt Churchyard.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XXXIV. Jahrg. 1902.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 8.

Totenliste des Jahres 1901,

die Musik betreffend.

(Karl Lüstner.)

Abkürzung für die citierten Musikzeitschriften:

Bühgen. = Deutsche Bühnen-Genossenschaft. Berlin.
Fl. Bl. = Fliegende Blätter für kath. Kirchenmusik. Regensburg, Pustet.
Guide = le Guide mus. Bruxelles, Schott.
I. M. G. = Zeitschrift der Internationalen Musik-Gesellschaft. Breitkopf & Härtel.
K. u. Musz. = Deutsche Kunst- u. Musikztg. Wien, Wiener Musik-Verlagshaus.
Lessm. = Allgem. Deutsche Musikztg. Charlottenburg.
Ménestrel = le Ménestrel. Journal du monde music. Paris, Heugel.
Mus. Tim. = Musical Times. London, Novello.
Mus. sac. = Musica sacra. Monatsschrift für kath. Kirchenmusik. Regensburg, Haberl.
N. Z. f. M. = Neue Zeitschr. f. Mus. Leipzig, Kahnt.
Ricordi = Gazetta music. di Milano, Ricordi.
Sig. = Signale f. d. mus. Welt. Leipzig, Senff.
Wbl. = Musikal. Wochenblatt. Leipzig, Fritzsch.

Es wird gebeten falsche Daten der Redaktion gefälligst anzuzeigen.

Aiken, Henry M., Oratoriensänger, st. 4. Nov. in Boston, 78 Jahr alt. Wbl. 657.

Albert, Charles F., bekannter Geigenbauer in Philadelphia, st. das. im Juni. Wbl. 398.

Albrecht, G., von 1854—1900 Musikdirektor und Organist in Zittau, st. das. 76 Jahr alt, 1. Sept. Wbl. 490. Lessm. 586.

Alegre, Ignacio Ptaor, Komponist, Musikschriftsteller und Professor am Konservatorium zu Rio de Janeiro, st. das. 45 Jahr alt, Anfang des Jahres. Sig. 187.

Angeloni, Carlo, Komponist von Opern und Kirchensachen, Kapellmeister

und Professor am Musikinstitut zu Lucca, st. das. 66 Jahr alt, 13. Jan. Ménestrel 40. Wbl. 106. Ricordi 43.

Anger, Richard, Begründer und Direktor des Luisenstädtischen Theaters in Berlin, st. das. 10. April, 55 Jahr alt. Sig. 492.

Archer, Frederik, Organist, Musikdirektor, Gründer und Herausgeber der Musikzeitschrift „The Key note" in New York, st. das. 22 Okt.; geb. 16. Juni 1838 zu Oxford. Mus. Tim. 827.

Audran, Edmond, Operettenkomponist, st. 17. Aug. zu Tierceville, (Seine-et-Oise); geb. 11. April 1840 in Lyon. Nekr. Ménestrel 272. Lessm. 552.

Bärtich, Dr. **Edmund**, Direktor des Kur-Orchesters zu Davos, st. das. 29. März, 27 Jahr alt. Lessm. 340. Sig. 509.

Ball, Miss **Pearl M.**, Komponistin, st. im Aug. in Chicago. Wbl. 534.

Barbedette, Hippolyte, Musikschriftsteller, Recensent und Komponist in Paris, st. das. 1. Febr.; geb. 1827 zu Poitiers. Ménestrel 40.

Barbier, Jules, fruchtbarer Textdichter, st. 16. Jan. zu Paris; geb. 8. März 1825. Ménestrel 24.

Bargheer, Adolf, Konzertmeister der Allg. Musikgesellschaft zu Basel, st. das. 10. März; geb. 21. Okt. 1840 in Bückeburg, Biogr. in Schweizerische Musikztg. Nr. 12. Wbl. 178.

Barnes, Edwin, Organist und Chormeister an der Trinity Church in London, st. das. 4. Dez. Mus. Tim. 1902, 52.

Barnett, Alice, Opernsängerin, Contraltistin, st. 14. April in London. Mus. Tim. 338.

Bartay, Eduard, Direktor des National-Konservatoriums zu Budapest, auch Komponist, st. das. 31. Aug.; geb. 4. Okt. 1825. Lessm. 586.

Bazzoni, Carlo, Sänger zu Mailand, st. im Aug. das. Ricordi.

Becker, Karl, Direktor des Stadttheaters zu Erfurt, st. das. 24. Aug.; geb. 1860 zu Dessau. Bühgen. 351.

Beer, César, früherer Violoncellprofessor am Konservatorium zu Petersburg, st. 26. Aug., 79 Jahr alt zu Wiesbaden. Todes-Anzeige.

Bendazzi-Secchi, Luisa, ehemalige Primadonna an den ersten Bühnen Italiens, st. im März zu Nizza; geb. 1833 in Ravenna. Ménestrel 88.

Benoît, Pierre-Léonard-Léopold, Komponist und Direktor des flämischen Konservatoriums zu Antwerpen, st. das. 8. März; geb. 17. Aug. 1834 in Hearlebeeke (Westflandern). Nekr. Ménestrel 80, Ricordi 179 und Sig. 371.

Bernau, siehe **Gallignani-Bernau**.

Bernsdorf, Eduard, Komponist und langjähriger Kritiker der Leipziger Signale, st. 27. Juni zu Leipzig; geb. 25. März in Dessau. Nekr. Sig. 673.

Biernacki, Nicolas, siehe **Rodoc-Biernacki**.

Biggar, Alexander, Musikalienhändler in Glasgow, st. das. 62 Jahr alt, 9. Aug. Mus. Tim. 621.

Binder, Adolf, Komponist und Dirigent des philharmonischen Vereins in Marburg a. d. Donau, st. das. 13. Sept. K. u. Musz. 179.

Birch, Charlotte Ann, ausgezeichnete Sopranistin, sang die Sopran-Soli in der ersten Aufführung des Elias unter Mendelssohn am 16. April 1847, st. 26. Jan., 85 Jahr alt. Mus. Tim. 195.

Blumner, Martin Traugott Wilhelm, Professor, Vorsteher einer Meisterschule der Komposition an der Königl. Hochschule für Musik, langjähriger Dirigent der Berliner Singakademie und Komponist, st. 16. Nov. zu Berlin; geb. 21. Nov. 1827 zu Fürstenberg in Mecklenburg. Lessm. 762.

Bösch, Rudolf, Opernsänger am Hoftheater zu Karlsruhe, st. das. 3. Febr.; geb. 7. Okt. 1839 in Mahlberg in Baden. Bühgen. 66.

Bollmann, Bruno, Operntenorist in Berlin, st. das. 17. Okt., 40 Jahr alt. Bühgen. 428.

Bonheur, Stella, Sängerin, Gattin des Deputierten *Montenovesi*, st. 19. Dez. zu Rom. Ricordi 742. Guide 990. Wbl. 1902, 43.

Borelli, Caliste, Komponist und Musikdirektor in Paris, st. das. Anfang April; geb. 1833 in Italien. Ménestrel 112.

Borghi-Mamo, Adelaide, vielgefeierte Opernsängerin, st. in ihrer Vaterstadt Bologna am 28. Sept.; geb. 9. Aug. 1826. Ricordi 576. 581 Biogr. Ménestrel 329. Sig. 923 mit falschem Geburtsdatum.

Bernheimer, Fritz, Direktor des Wilhelm-Theaters in Görlitz, st. das. 9. Febr. Bühgen. 80.

Boudon, Georges, Gesangsprofessor am Pariser Konservatorium, st. das. 23. April, 34 Jahr alt. Lessm. 340.

Brandes, Georg Wilhelm, früher Opernbariton, dann Theaterdirektor in Breslau und Mainz, st. 14. Aug. in Frankfurt a. M.; geb. 29. März 1836 zu Hannover. Lessm. 586. Bühgen. 342.

Breuer, Bernhard, Konzertmeister des philharmonischen Orchesters in Berlin, endete durch Selbstmord in Scheveningen 6. Juni. Lessm. 420.

Broustet, Edouard, Pianist, Komponist und Musikdirektor in Louchon, st. das. im Dez.; geb. 29. April 1836 zu Toulouse. Ménestrel 384.

Bünzli, Friedrich August, hervorragender Lehrer des Violinspiels in Reims, (wo u. a. auch Henri Marteau sein Schüler war), st. das. im Juni; geb. 5. Aug. 1820 in Enge bei Zürich. Ménestrel 192.

Buths, Karl, Königl. Kammermusiker a. D. in Wiesbaden, st. das. 7. Jan.; geb. 11. Jan. 1823 zu Biebrich a. Rh. Bühgen. 18.

Calveri-Winter, Giuseppe, Komponist, Dirigent und Gesanglehrer in Neapel, st. das. 84 Jahr alt im Sept. Wbl. 561.

Carisch, Andrea, Begründer der Verlagsfirma Carisch & Jänichen in Mailand, st. das. im Aug., 67 Jahr alt. N. Z. f. M. 428.

Carman, Sébastien, eigentlich **Carmanne**, ehemaliger glänzender Opernbariton am Monnaie-Théâtre in Brüssel, st. 5. März in Lüttich; geb. ebenda 1824. Guide 246.

Caronini, Carlo, Violinist in Triest, st. das. im Jan. Sig. 156.

Ceppi, Antonio, Bühnentenor, st. 34 Jahr alt im April in Vicenza. Ménestrel 144.

Chrysander, Friedrich, Musikschriftsteller und namentlich Händelforscher, st. 3. Sept. in Bergedorf bei Hamburg; geb. 8. Juli 1826 zu Lüb-

theen in Mecklenburg. Nekr. Hamburger Nachrichten Nr. 208; — I. M. G. III, 43. — Portr. und Nekr. Lessm. 582.

Cima siehe **Tonelli.**

Cohen, Jules, Komponist und langjähriger Chordirektor der grofsen Oper zu Paris, st. das. 13. Jan.; geb. 2. Nov. 1830 in Marseille. Ménestrel 24.

Combalet, Arthur, eigentlich **Cobalet,** ehemaliger Bariton an der Opera comique in Paris, st. zu Joinville-le-Pont; geb. 1854 in Bordeaux. Ménestrel 168.

Corneck, Josef, Direktor des Stadttheaters in Libau in Rufsland, st. das. 18. Jan. Bühgen. 80.

Costallat, ..., Musikverleger in Paris, st. das. 11. Okt. Guide 782.

Cretti, Dr. **Primo,** Bibliothekar und Professor am Konservatorium zu Parma, st. das. Mitte Aug.; geb. 1825 ebenda. Ricordi 495. Ménestrel 280.

Cruz, Augusta, verehelichte **Da Costa Corneira,** Opernsängerin in Lissabon, st. das. im Jan. Ménestrel 40.

Deem, James, Komponist und ehemaliger Musik-Professor an der Universität Virginia, st. zu Baltimore im Mai; geb. 1818. Ménestrel 200.

de Gueyena, ..., Opernsängerin, erlag ihren Brandwunden in Antwerpen am 19. Dez. Bühgen. 535.

Desespringalle, Maurice, Klaviervirtuose in Paris, st. das. im Mai, 26 Jahr alt. Guide 477.

Deveyod, Jules, Opernbariton am Moskauer Eremitage-Theater, st. das. während einer Vorstellung des Rigoletto am 21. Juni; geb. 1836 zu Lyon. Ménestrel 208.

Diaz de la Peña, Eugène-Emile, Komponist, st. zu Colleville, Departement Calvados in Frankreich im Sept.; geb. 27. Febr. 1837 in Paris. Nekr. Ménestrel 296.

Dibdin, James Caxton, Konzertunternehmer, st. 44 Jahr alt im Juli zu Edinburg. Wbl. 451.

Dietz, Kathinka von, siehe **Mackenzie.**

Dorn, Alexander, Professor, Königl. Musikdirektor. Vokalkomponist und Lehrer an der Königl. Hochschule für Musik in Berlin. st. das. 27. Nov.; geb. 8. Juni 1833 zu Riga. Lessm. 803.

Doyle, Charles Wesley, Professor an der Guildhall School of Music und Mitglied der Privatkapelle der verstorbenen Königin, st. 12. Nov. zu Kensington, 80 Jahr alt. Mus. Tim. 827.

Eberle, ..., Violoncellvirtuose in Amsterdam, st. das. im Dez. Wbl. 1902, 12.

Ederer, Karl, Hofmusiker in Karlsruhe, st. das. 4. April; geb. 21. Aug. 1855 zu Schönthal in Österr. Bühgen. 193.

Eisenhuth, Wilhelm, Musikdirektor und Komponist in Köln, st. das. 26. Jan. geb. 3. Jan. 1829 zu Bürrig, Kreis Solingen. Leipz. Illustr. Zt. Nr. 3006.

Falcke, Henri, auch in deutschen Konzertsälen bekannter Klaviervirtuose in Paris, st. das. 13. April; geb. ebenda 1866. Guide 405.

Falda, Gaetano, Lehrer für Trompete am Verdi-Konservatorium in Mailand, st. das. 55 Jahr alt am 3. Sept. Ricordi 564. Ménestrel 319.

Fano, Alessandro, Direktor der Musikzeitung „Il mondo artistico“ in Mailand, im Jahre 1867 von ihm gegründet, st. das. 58 Jahr alt, am 31. Jan. Ricordi 96. Ménestrel 48.

Farmer, John, Organist, Kapellmeister und Komponist in Oxford, st. das. 17. Juli; geb. 16. Aug. 1836 zu Nottingham. Mus. Tim. 556.

Fessler, Eduard, herzogl. sächs. Kammersänger, Professor, st. 21. Nov. in Berlin; geb. 5. Okt. 1841 zu Neuburg a. d. Donau. Lessm. 803.

Fouquier, Henri, Musikkritiker des „Figaro“ in Paris, st. das. 25. Dez., 63 Jahr alt. Ménestrel 415.

Friswell, geborne **Georgina Hale Rogers**, ehemals berühmte Oratoriensängerin, st. 88 Jahr alt, 7. April zu London. Mus. Tim. 338.

Frost, Henry Frederick, Musikschriftsteller und Musikkritiker des „Standard“ in London, st. das. 3. Mai; geb. ebenda 15. März 1848. Mus. Tim. 411.

Fumagalli, Francesco, Mitglied einer zahlreichen Künstlerfamilie, früherer Bühnentenor, st. 72 Jahr alt im Jan. in Mailand. Ménestrel 40.

Galetti-Gianoli, Isabella, eine der berühmtesten dramatischen Sängerinnen, st. in Mailand 31. Aug.; geb. 11. Nov. 1835 zu Bologna. Ménestrel 296.

Gallignani-Bernau, Chiara, Gattin des Direktors des Mailänder Konservatoriums, bedeutende Opernsängerin, st. 11. März in Mailand. Biogr. Ricordi 178. Ménestrel 96.

Garnier, Léon, Musikschriftsteller und Kritiker in Paris, st. das. Ende Mai, 64 Jahr alt. Ménestrel 168.

Gille, Philippe, Musikkritiker und Librettist in Paris, st. das. 20. März. Ménestrel 96.

Gillet, Laurent, Komponist und Violinist in Paris, st. das. im Nov., 51 Jahr alt. Wbl. 641.

Glück, Josef, ehemaliger Kammermusiker am Hoftheater zu Karlsruhe, st. das. 26. März, geb. 1840 in München. Bühgen. 184.

Gluntarne, siehe **Wennerberg**.

Goré, Alfred, Klaviervirtuose und Direktor des Liceo musicale in San Salvador (Süd-Amerika), st. das. im Aug. Ménestrel 288.

Götze, Emil, Bühnentenor, königl. Preuſs. Kammersänger, st. 28. Sept. in Charlottenburg; geb. 19. Juli 1856 zu Leipzig. Nekr. und Portr. Lessm. 640.

Graziani, Francesco, Bühnenbariton, Freund Verdi's, st. 30. Juni auf seiner Villa in Grottazzolina bei Fermo; geb. 26. April zu Fermo bei Rom. Ricordi 424. Ménestrel 232.

Green, Charles W., Pianist, Organist und Komponist, st. im Okt. in Newark. Wbl. 610.

Griebel, Karl, ehemaliger Baritonist an den Hofbühnen von Koburg und Hannover, st. 3. Juli in Lilienthal bei Baden-Baden; geb. 5. Juni 1835 zu Koburg. Lessm. 511 und 552.

Grillet, Laurent, Violinist, Musikdirektor und Komponist, Verfasser eines Werkes: „les Ancêtres du Violon et du Violoncelle“, st. 51 Jahr alt, 5. Nov. in Paris. Ménestrel 360.

Gros, Victor-Aimé, Direktor des Konservatoriums und Begründer der populären Konzerte in Lyon, st. das. im Sept.; geb. 11. März 1837 ebenda. Ménestrel 312.

Grosser, Julius, Direktor des Stadttheaters zu Aschaffenburg, st. das. 8. Okt.; geb. 1845 in Ohlau. Bühgen. 428.

Grosspietsch, Johannes, Klavierfabrikant und Kommissionsrat in Breslau, st. das. 4. Mai. Breslauer Ztg.

Groves, John, Violoncellist und Orchesterdirigent in London, st. das. 11. April; geb. zu York 1839. Mus. Tim. 412.

Grundmann, Elisabeth, geb. **Morsbach**, gediegene Pianistin und Lehrerin in Leipzig, st. das. 3. Sept. 38 Jahr alt. Wbl. 504.

Grünwald, Adolf, Violinpädagoge und Professor in Berlin, st. das. 5. Jan.; geb. 5. Aug. 1826 zu Brieg. Vossische Ztg.

Gunkel, Gustav Adolf, Königl. Sächs. Kammermusiker in Dresden, Komponist einer Anzahl Opern, wurde in einem Trambahnwagen ermordet am 21. März; geb. 1867 in Wien. Nekr. und Portr. Neue Musikztg. 121. Wbl. 193.

Gurlitt, Cornelius, Professor, Königl. Musikdirektor, Komponist und während 40 Jahren Organist an der Hauptkirche zu Altona, st. 17. Juni zu Hamburg; geb. 10. Febr. 1820 zu Altona. Lessm. 451.

Hallström, Ivar Christian, Opernkomponist in Stockholm, st. das. 10. April; geb. 5. Juni 1826 ebendort. I. M. G. 277. Wbl. 231.

Häser, Karl, Hofmusikus a. D. in Stuttgart, st. das. 83 Jahr alt, 19. Juni Sig. 667.

Haweis, Hugh Reginald, Musikschriftsteller und Instrumentensammler in London, st. das. 29 Jan.; geb. 3. April 1838. Mus. Tim. 195.

Heinrichshofen, Theodor von, Musikverleger in Magdeburg, st. das. 17. Jan., 86 Jahr alt. K. u. Musz. 31.

Heinze, Sarah, geb. **Magnus**, vortreffliche Pianistin in Dresden, st. das. 27. Okt.; geb. 1839 in Stockholm. Wbl. 641.

Heller, Julius, seit 1857 als Dirigent verschiedener Musikvereine in Triest thätig, st. das. 62 Jahre alt, 26 Juni. Wbl. 386.

Henrion, Paul, Komponist einer Unzahl französischer Romanzen in Paris, st. das. 24. Okt.; geb. 20. Juli 1819. Nekr. in Les Annales de la mus. 221. Ménestrel 344.

Henriques, Arthur Ritter von, Chormeister und Komponist in Wien, st. das. im Sept. K. u. Musz. 179.

Henschel, Lilian, Konzertsängerin, Gattin des Sängers und Komponisten Georg H., st. zu London 5. Nov.; geb. 17. Jan. 1860 im Staate Ohio. Mus. Tim. 827. Lessm. 803.

Hirsch, Professor Dr. **Wilhelm**, Mitbegründer und langjähriger Leiter der Thorner Liedertafel, Komponist, st. 3. Febr. in Thorn; geb. 17. Dez.

1814 zu Königsberg. Nekr. Königsberger Hartung'sche Ztg. Nr. 58. Lessm. 102.

Hopkins, Edward John, Komponist und Organist in London, st. das. 4. Febr.; geb. 30. Juni 1818. I. M. G. 214.

Höven, Fritz, Musikpädagoge in Berlin, st. das. 10. Mai, 42 Jahr alt. Woche 870.

Hromada, Anton, Königl. Kammersänger und Gesanglehrer am Konservatorium zu Stuttgart, st. das. 22. (23.) Juni; geb. 23. Dez. 1841 in Kladno in Böhmen. Wbl. 368.

Humphrey, Charles, Operntenor, st. 40 Jahr alt im April zu Saint-Louis (Ver. St.) durch Selbstmord. Ménestrel 128.

Hurand, Louis, Kapellmeister an der Kirche Saint-Eustache und Chordirektor am alten italienischen Theater zu Paris, st. das. im Jan. Ménestrel 40.

Jacobsen, Heinrich, Violinist und Lehrer an der Königl. Hochschule für Musik zu Berlin, Schüler Joachim's, st. 20. Mai in Grofs-Lichterfelde bei Berlin; geb. 1851 zu Hadersleben. Lessm. 393.

Jaime, Adolf, eigentlich **Gem**, Librettist, st. 4. März zu Asnières, 75 Jahr alt. Guide 261.

Jokisch, Ottomar, Violinvirtuose und Komponist in Brüssel, st. 8. Aug. im Luisen-Hospital zu Aachen; geb. 15. Nov. 1841 zu Neustadt in Schlesien. Nekr. Guide 676.

Kabisch, Hermann, Direktor der Akademie für Kunstgesang in Stettin, st. das. 57 Jahr alt, 9. Juli. Wbl. 398.

Kaim, Franz, Pianofortefabrikant, Kommerzienrat, Gründer des Kaim-Orchesters in München, st. 78 Jahr alt, 1. Jan. in Kirchheim bei München. Sig. 59.

Kaekstein, Hermann, Königl. Kammermusiker a. D. in Berlin, st. das. 19. Sept. Lessm. 640.

Kaldy, Julius, ehemals Musikdirektor der königl. Oper in Budapest, um die Erforschung alter ungarischer Volkslieder und Tanzweisen, namentlich der aus der Rakoczizeit stammenden Kuruczenlieder, die er mit stilvoller Harmonisierung versah, verdient, st. 63 Jahr alt, 6. März in Budapest. Lessm. 202.

Kalinnikoff, Wassilij Sergeiewitsch, Komponist, st. 29. Dez. (11. Jan.) zu Jalta auf der Krim; geb. 31. Jan. 1866 im Dorfe Wolna, Gouvern. Orlow. I. M. G. 214 und 380.

Kaulich, Josef, durch seine Lieder und Tänze in weiteren Kreisen bekannt gewordener ehemaliger Kapellmeister der Wiener Hofoper, später Chordirektor an der Pfarre St. Leopold in Wien, st. 73 Jahr alt im Juli in Währing bei Wien. Lessm. 552. Sig. 714.

Keller, Maurice H., Organist der Bloomingdale Reformed Church in New York, st. das. im März, 40 Jahre alt. Wbl. 210.

Ketz, Ernst, Hornist, Lehrer am Konservatorium zu Köln, st. das. 30. Juni, 48 Jahr alt. Lessm. 484.

Kirchner, Paul F., Chordirigent und Gesanglehrer in Philadelphia, st. das. im Juni; geb. 1857 in München. Wbl. 410.

Klatt, Albert, städtischer Musikdirektor in Beuthen, Oberschlesien, st. das. 71 Jahr alt, 3. Febr. Breslauer Ztg. Nr. 91.

Klein, Alexander, Bühnentenor, st. im Okt. in Zürich. Sig. 972.

Kleinmichel, Richard, Komponist, Pianist und Musikschriftsteller, st. 18. Aug. in Charlottenburg; geb. 31. Dez. 1846 zu Posen. Lessm. 552. Nekr. Sig. 737.

Knüpfer, Willy, vielversprechender Komponist, st. Ende Febr. in Berlin; geb. 27. Juni 1875 zu Halle. Lessm. 163. Nekr. Sig. 1025.

Laidlaw, Anna, Ravenna, spätere **Mrs. Thomson**, Klaviervirtuosin, die mit Mendelssohn und Schumann in regem Freundschaftsverkehr stand, st. Mitte Juni in London; geb. 1819 zu Bretton (Yorkshire). Lessm. 484. Sig. 723.

Lais, Filippo, Sänger, Mitglied der Kgl. Akademie St. Cäcilia in Rom, st. den 3. Febr. daselbst im 81. Lebensjahre. Ricordi 111.

Lapon, Edmond, Viola-Lehrer am Konservatorium zu Brüssel, st. das. im Sept. Guide 759.

La Praz, Isabella, Harfenvirtuosin aus Österreich, st. im Jan. in Montevideo durch Selbstmord. Ménestrel 40.

Leitert, Johann Georg, Klaviervirtuose und Komponist, Schüler Liszt's, st. in der Irrenheilanstalt Hubertusburg bei Dresden, 6. Sept.; geb. in Dresden 29. Sept. 1852. Wbl. 518.

Lewy, Gustav, Hofmusikalienhändler in Wien, st. 76 Jahr alt in Baden bei Wien. Neue musikal. Presse 591.

Lhérie, Gaston, hoffnungsvoller Pianist, st. 24. Sept. in Ischl; geb. 30. Juli 1880 zu Paris. Lessm. 640.

Liddel, Emily, geb. **Shinner**, Violinvirtuosin in London, st. das. 17. Aug., 39 Jahr alt. Mus. Tim. 556.

Lincoln, Henry John, Musikkritiker in London, st. 16. Aug. in Hampstead; geb. 15. Okt. 1814 zu London. Mus. Tim. 620.

Listner, Auguste, Opernsängerin am Stadttheater zu Düsseldorf, st. 6. Juni das.; geb. 1877 in Wien. Bühgen. 268.

Lockey, Charles, Oratorien-Tenor und Mitglied der königl. Kapelle in London, sang unter Mendelssohn den Elias in der ersten Aufführung, st. 3. Dez. in Hastings; geb. 23. März 1820 zu Thatcham bei Newburg. Nekr. und Portr. Mus. Tim. 1902, 28.

Loeser, Bernhard, Kommerzienrat, um die Förderung der Wagnersache hochverdienter Kunstmäcen, st. 2. Mai in Berlin; geb. 1835 zu Quedlinburg. Lessm. 340.

Löwe, Karoline, frühere Opernsängerin und Gattin des Theaterdirektor Wilhelm L. in New York, st. das. 85 Jahr alt 10. Okt. Bühgen. 459.

Loys, Richard, Violoncellvirtuos in Paris, st. 65 Jahr alt zu Saint-Rèmy-lèz-Chevreuse im Sept. Ménestrel 304.

Lucidi, Achille, Komponist und Klavierlehrer der Königin Margherita von Italien, st. 2. Okt. in Rom. Ricordi 588 ohne Daten. Ménestrel 344.

Lutter, Hermann, Königl. Kammermusiker in Hannover, st. das. 28. Dez.; geb. ebenda 1847. Bühgen. 1902, 26.

Mackenzie, Kathinka, geb. **von Dietz,** einst gefeierte Klaviervirtuosin, st. 88 Jahr alt, 6. Dez. in Paris. Allgem. Ztg.

Magnanini, Giovanni, Komponist von Opern und Kirchensachen, st. 10. Febr. in Reggio Emilia, 59 Jahr alt. Schüler des Konservatoriums zu Mailand. An Opern werden noch genannt: Giovanna di Cassiglia und Giorgione da Castelfranco. Ricordi 111. Ménestrel 64.

Mahr, Anton, Konzertmeister in Dresden, st. das. 25. März. Wbl. 210.

Mapleson, James Hewy, ehemaliger Oberst, Direktor des Majesty-Theater in London und Opern-Impressario, st. das. 14. Nov. 73 Jahr alt. Mus. Tim. 827.

Marucelli, Enrico, Komponist und Kontrabassist, st. im Nov. in Florenz. Ricordi 682.

Marsick, Louis, Komponist und während 47 Jahren erster Violoncellist am königl. Theater zu Lüttich, st. das. im Aug. 58 Jahr alt. Guide 634.

Marx-Marcus, Karl, Violinist, seit 1874 Professor am Konservatorium zu St. Petersburg, st. das. Ende Febr.; geb. 1822 in Sachsen. Lessm. 202.

Mascardi, Gaetano, Organist an der Kathedrale zu Cremona, st. im Okt. in hohem Alter daselbst. Ricordi 611.

Maszkowski, Rafael, seit 1890 Leiter der Konzerte des Breslauer Orchestervereins, st. 14. März zu Breslau; geb. 11. Juli 1838 in Lemberg. Nekr. Bresl. Ztg. und Sig. 356.

Mehring, Theodor, Chronist der Hamburger Theatergeschichte, st. 3. Jan. in Niendorf bei Hamburg; geb. 15. Sept. 1839 zu Hafsfurt in Franken. Voss. Ztg.

Mensing-Odrich, Frau, Opernsängerin und Gesanglehrerin in Aachen, st. das. 11. Jan. Lessm. 163.

Mercié-Porte, Mlle, während 40 Jahren Gesangsprofessorin am Konservatorium zu Paris, st. das. im Juli; geb. 1822 in Toulouse. Ménestrel 224.

Merelli, Emilie, geb. **Rettich,** ehemalige Opernsängerin, st. 68 Jahr alt, 12. Sept. in Wien. Wbl. 518.

Mertens, Joseph, flämischer Komponist, staatlicher Inspektor der belgischen Musikschulen, ehemals Violinvirtuose, st. 30. Juni zu Brüssel; geb. 17. Febr. 1834 in Antwerpen. Guide 561.

Mettenleitner, Bernhard, königl. Gymnasial-Musiklehrer, Kirchenkomponist, st. 14. Jan. in Marktheidenfeld; geb. 25. April 1822 zu Wallerstein in Baiern. Nekr. und Portr. Mus. sac. 29.

Mietzke, George A., Organist, Musikdirektor und Komponist in Hartford (Connecticut), st. im Dez. das. Wbl. 1902, 12.

Moralt, Karl, Königl. Hofmusiker a. D. in München, st. das. 65 Jahr alt, 23. Okt. Münchener Neueste Nachrichten.

Morsbach, Elisabeth, siehe **Grundmann.**

Müller, Adolf, Opernkomponist und Kapellmeister am Theater an der Wien, st. in Wien 14. Dez.; geb. das. 15. Okt. 1839. Nekr. Neue musikalische Presse 672.

Müller, Jakob, Opernsänger, st. 4. März in San Francisco; geb. zu Frankfurt a. M. 1845. Lessm. 276.

Müller, Vincenz, ehemaliger Musikprofessor und Komponist in Wien, st. 22. Mai in Währing bei Wien, 80 Jahr alt. Wbl. 321.

Musiani, Giuseppe, in Italien und Amerika eines bedeutenden Rufes sich erfreuender Operntenorist, st. im Jan. in Bologna. Ménestrel 40.

Neumann, Bernhard, ein um die deutsch-amerikanische Kirchenmusik hochverdienter Lehrer in St. Louis, st. das. im Juli; geb. 1827 in der Rheinpfalz. Voss. Ztg. vom 2. Aug.

Nevin, Ethelbert, Komponist vieler in Amerika populärer Lieder, st. 20. Febr. in New Haven (Conn.); geb. 1862 zu Edgewater (Pan.). Lessm. 163.

Nouvelli, Ottavio, früher Tenorist an der italienischen Oper, dann Gesangprofessor am Konservatorium zu Warschau, st. das. 17. Jan., 46 Jahr alt. I. M. G. 214.

Ocon, Eduardo, Komponist, Musikschriftsteller und Direktor des Conservatorio Reale di Maria Cristina zu Malaga, st. das. Ende März; geb. das. 12 Jan. 1834. Ménestrel 96.

Offenbach, Eduard, Opernsänger am Stadttheater zu Chemnitz, st. das. 21. Jan. Bühgen. 56.

Orloff, Was. Mich., Chorregent, Komponist von Liedern und geistlichen Werken, st. in Petersburg; geb. 1858. I. M. G. II, 381.

Ostali, Angelo, Komponist, st. im April zu Desenzano (Italien). Ricordi 228 bezeichnet ihn besonders als Schöpfer von ausgezeichneten Schulwerken (distinto cultore de discipline musicali).

Ourusseff, G. G., Komponist von Kirchensachen, st. 1900 in Petersburg; geb. 1836. I. M. G. II, 381.

d' Oyly Carte, Theaterdirektor in London, st. 3. April in dem Badeorte Tunbridge Wells. Lessm. 256.

Pacchelli, Orazio, Violoncellvirtuos, st. am 27. Okt. in Rom, 24 Jahr alt. Ricordi 637.

Pape, Willie, Komponist, st. in Mobile (Alabama). Wbl. 561.

Paradies, Georg, Direktor des deutschen Theaters in Moskau, st. das. 18. Dez. Bühgen. 535.

Patey, John George, Opernsänger in London, st. 4. Dez. in Falmouth; geb. 1835 zu Stonehouse (Devonshire). Mus. Tim. 1902, 52.

Patzig-Wandersleb, Luise, Violoncellvirtuosin und Lehrerin am Konservatorium ihres Gatten zu Gotha, st. das. 31. Jan. Wbl. 93.

Pauli, Richard, lyrischer Tenor an der Hofoper zu Budapest, st. das. Anfang Jan., 65 Jahr alt. Wbl. 66.

Perotti, Julius, recte **Prott**, ehemaliger Heldentenor der königl. Oper in Budapest, st. 27. Febr. in Mailand, 60 Jahr alt. Wbl. 148.

Petrowa-Worobjewa, Anna Jacowlewna, in den 40er Jahren eine der berühmtesten kaiserl. Opernsängerinnen, st. in Petersburg; geb 1816. I. M. G. II, 381.

Pfeiffer, Wilhelm, Professor, ehedem Klaviervirtuose und gesuchter Lehrer in Berlin, st. das. 9. Juni; geb. ebenda 11. Nov. 1821. Lessm. 420.

Pfeiffer von Weissenegg, Wilhelmine, siehe **Walter**.

Pflueger, Karl, Dirigent der „Orpheus Musical Society“ in Boston, st. das. im Mai, 51 Jahr alt. Wbl. 335.

Philippsen, Karl, Königl. Kammermusiker, erster Violoncellist der königl. Kapelle zu Berlin, st. das. 57 Jahr alt, 16. April. Lessm. 292.

Piatti, Carlo, Alfredo, Violoncellvirtuos und Komponist für sein Instrument, st. 18. Juli nach Ricordi 447, die anderen schreiben den 19., in Bergamo; geb. ebenda 8. Jan. 1822. Nekr. und Portr. Mus. Tim. 534, und Sig. 675.

Platow-Platowitsch, Alexander Boleslaw, früherer herzogl. Hoftheaterdirektor, st. 63 Jahr alt, 5. Sept. zu Hannoversch-Münden. Sig. 843.

Pohl, Emil, Possen- und Textdichter, ehemals Direktor des Stadttheaters in Bremen, st. 17. Aug. zu Ems; geb. 7. Juni in Königsberg. Sig. 729.

de Polignac, Fürst **Edmond**, Komponist zahlreicher Lieder und Chöre, st. 67 Jahr alt im Aug. zu Paris. Ménestrel 255. Lessm. 550.

Poerten, Arved, von 1860—1874 Violoncellprofessor am kaiserl. Konservatorium zu St. Petersburg, Komponist für sein Instrument, st. 20. März in Riga; geb. ebenda 1835. Wbl. 193.

Praga, Eugenio, italienischer Geigenbauer, st. in Croce Fieschi (Genua) im Sept. Ricordi 564. Ménestrel 296.

Preyer, Gottfried von, kais. Rat, Domkapellmeister an St. Stephan zu Wien, Komponist, st. das. 9. Mai; geb. 15. März 1807 in Hausbrunn in Niederösterr. — Die Geburtsdaten in Wurzbach's Lexikon sind falsch. K. u. Musz. 108.

Pye, Kellow John, Pianist und Komponist, st. 22. Sept. in Exmouth; geb. 9. Febr. 1812. Mus. Tim. 756.

Quaterman, Percival, Violinist und Musikdirektor, st. 23. Jan. in Port Elizabeth; geb. zu Worcester. Mus. Tim. 195.

Rambousek, J. J., Lehrer für Kontrabass am Moskauer Konservatorium, st. das.; geb. 1846. I. M. G. II. 381.

Read, John Francis Holcombe, Direktor der Royal Academy of Music in London, Komponist einer Anzahl Kantaten, st. das. 6. April, 80 Jahr alt. Mus. Tim. 338.

Rechtmann, Jean, ehemaliger Opernsänger in Köln, st. das. 12. Juli; geb. ebenda 1838. Bühgen. 308.

Redhead, Richard, Organist, Chormeister und Komponist in Hellingly (Sussex), st. das. 27. April; geb. 1. März 1820 zu Harrow. Nekr. und Portr. Mus. Tim. 411.

Regner, . . ., Musikdirektor in Elsterberg in Sachs., st. das. im Mai, 84 Jahr alt; früher Kapellmeister in Greiz. Wbl. 335.

Reincius, Edward W., Violoncellist in New York, st. das. Anfang des Jahres. Sig. 187.

Reineck, Friedrich Karl, früherer Stadt- und Kirchenmusikdirektor, st. 29. Aug., 75 Jahr alt in Rixdorf bei Berlin. Deutsche Musikerztg. 524.

Reitz, Franz, Orgelvirtuos und Dirigent in Helsingfors, st. das. 23. Febr. Lessm. 163.

Rettich, Emilie, siehe **Merelli**.

Rheinberger, Dr. **Josef Gabriel von**, königl. Hofkapellmeister, Lehrer an der Akademie der Tonkunst in München, namhafter Komponist, st. 25. Nov. das.; geb. 17. März 1839 zu Vaduz in Lichtenstein. Nekr. Lessm. 795.

Ricci, Ettore, Musikchef im 94. Inf.-Reg. in Rom, Komponist einer Anzahl Operetten, st. das. 46 Jahr alt im Okt. Ricordi 600 ohne Daten. Ménestrel 352.

Richter, Theodor, Posaunist an der kais. Oper und Professor am Konservatorium zu Moskau, st. das.; geb. 1826. I. M. G. II, 381.

Rigaldy, Marthe, eigentlich **Rigaut**, Sängerin an der Opéra-comique in Paris, st. 28 Jahr alt in Montpellier. Ménestrel 256.

Rigamonte, Virginia, eine ausgezeichnete Harfenistin am Scalatheater, st. im April zu Mailand. Ricordi 240.

Ritter, Julius, Theaterdirektor in Hannover, st. das. 16. Aug. Bühgen. 342.

Rivers, Percy Edgar, Sänger und Gesanglehrer in London, st. das. 31. Aug., 65 Jahr alt. Mus. Tim. 685.

Rodoc-Biernacki, Nicolas, Channsonier, als solcher „der polnische Beranger“ genannt, komponierte auch eine grofse Anzahl Gesänge, st. im Sept. in Lemberg. Ménestrel 344.

Rösch, Ferdinand, Opernsänger, st. in Basel 3. Juni; geb. 1833 zu Bonn. Bühgen. 262.

Roger, Victor, Klavierprofessor in Montpellier, st. das. im Sept., 90 Jahr alt. Guide 969.

Rogers, siehe **Friswell**.

Roben, Henny, Pianistin und Klavierlehrerin, st. 9. April geistesgestört durch Selbstmord in Friedenau bei Berlin. Lessm. 292.

Rubenson, Albert, Komponist und Violinist, seit 1872 Direktor des Konservatoriums zu Stockholm, st. das. 3. März. I. M. G. 251.

Ruggi, Francesco, Komponist von Opern und Kirchenmusik, st. im Jan. zu Neapel; geb. ebenda 1826. Ménestrel 40.

Rummel, Franz, Professor, Klaviervirtuose und Komponist, st. 3. Mai in Berlin; geb. 11. Jan. 1853 zu London. Lessm. 340.

Sala, Marco, Komponist und Musikschriftsteller st. in der Nacht des 5. April in Nervi; geb. 19. Febr. 1842 zu Mailand. Ricordi 240 Biographie.

Salaman, Charles Kensington, Komponist und Pianist, Begründer der „Royal Society of musicians“ in London, st. das. 23. Juni; geb. 3. März 1814 ebenda. Nekr. u. Portr. Mus. Tim. 530. I. M. G. 410.

Sangiorgi, Filippo, Kapellmeister und Komponist von Opern, geb. 1834 in Rom, st. am 4. Febr. ebenda. Ricordi 111.

Sauzay, Eugène, Violinvirtuose, Professor am Konservatorium, Komponist und Musikschriftsteller in Paris, st. das. 24. Jan.; geb. 14. Juli 1809 ebenda. Ménestrel 40.

Scarano, Oronzio Mario, Opernkomponist, st. im Dez. zu Mottola (Prov. Lecce); geb. 1845. Ménestrel 1902, 7.

Schadow, Paul, Opernsänger in Essen a. d. Ruhr, st. das. 13. April; geb. 1864 in Berlin. Bühgen. 193.

Schelle-Gramm, Marie, Konzertsängerin, st. im Aug. in Brooklyn. Wbl. 574.

Schenk, Alois David, Diözesenpräses des Cäcilien-Vereins der Diözese Trient, st. 29. März in Klausen; geb. 1839 zu Kaltern. Fl. Bl. 38.

Schmid, Ernst, Oberlehrer und Ehrenchormeister des Schubert-Bundes in Wien, st. das. 20. Sept. K. u. Musz. 179.

Schmidt, Hugo, erster Trompeter der New-York Philharmonie Society, st. das. im Jan. Wbl. 148.

Schmidt, Wilhelm, Kantor a. D., st. am 22. Mai in Dresden. Tonkünstler-Vereins-Bericht S. 11.

Schrickel, Else, Opernsängerin, st. 8. Juli in Berlin; geb. in Weimar. Bühgen. 293.

Schulze-Strelitz, Ludwig, Professor und Gesangspädagoge, Herausgeber der Zeitschrift: „Der Kunstgesang", st. 45 Jahr alt in seiner Vaterstadt Stargard in Mecklenburg. Wbl. 210.

Scudellari, Giuseppe, Direktor der Musikschule zu Perugia, st. am 29. Mai das. etwa 50 Jahr alt. Ricordi 364.

Sering, Friedrich Wilhelm, Musikdirektor und Gesangskomponist in Hannover, st. das. 5. Nov.; geb. 26. Nov. 1822 zu Fürstenwalde (Niederlausitz). Lessm. 803.

Servais, François-Mathieu, genannt **Franz**, Adoptivbruder des Violoncellisten Joseph S., Komponist und Dirigent, st. 14. Jan. zu Asnières; geb. 1851 zu Hal. Guide 68.

Seyffart, Ernst Hermann, königl. Musikdirektor, Gesanglehrer am kais. Wilhelms-Realgymnasium zu Berlin, st. das. 24. Nov., 77 Jahr alt. Todes-Anz. in der Nordd. Allgem. Ztg. — Nicht Seyffert wie bei Lessm. 803 steht.

Shinner, Emily, siehe **Liddel**.

Silvestre, Armand, Librettist, st. im Febr. in Paris. Guide 212. Nach Ricordi st. er zu Tolosa, siehe Seite 164.

Simms, Frank H., Orgelvirtuose und Organist an der St. Paul's Kirche zu New Orleans (Ver. St.), st. das. 6. Nov. 48 Jahr alt. Mus. Tim. 827. Wbl. 657 fälschlich Simons.

Simrock, Fritz, Inhaber des Musikverlags N. Simrock in Berlin, st. 20. Aug. in Lausanne, 65 Jahr alt. Wbl. 478.

Sinzig, Karl, ehemaliger Musikdirektor des Cäcilien-Vereins in Wiesbaden, st. 18. Juni zu Coblenz; geb. 9. Mai 1831 in Trier. Todes-Anz.

Sládek, Wendelin, Kontrabassvirtuose und Professor am Prager Konservatorium, st. 1. Juli zu Strichow. Wbl. 398.

Smith, Jeremiah Oakeley, ehemaliger Organist zu London, gesuchter Lehrer, st. das. 81 Jahr alt, 16. April. Mus. Tim. 338.

Stainer, Sir John, Musikprofessor in Oxford, Organist an der St. Paul's Kirche zu London, Kirchenkomponist und Musikschriftsteller, st. auf einer Reise in Verona 31. März; geb. 6. Juni 1840 zu London. Nekr. u. Portr. Mus. Tim. 297.

Stanford, Anthony, Komponist, st. im Aug. in New York, 31 Jahr alt. Wbl. 534.

Steiger, Dr. **Ludwig,** Professor für Harmonielehre am National-Konservatorium zu Budapest, st. das. 39 Jahr alt, 14. Sept. Wbl. 549.

Steinberg, Albert, Musikkritiker und als solcher eifriger Wagnerianer, st. im April in New York. Wbl. 283.

Sureck, Georg, Stadtkapellmeister in Ohlau in Schlesien, st. das. 45 Jahr alt, 12. Juli. Deutsche Musiker Ztg. 425.

Swoboda, Albin, Gesangskomiker am Hoftheater zu Dresden, st. das. 5. Aug., 64 Jahr alt. Sig. 714.

Teja-Unia, Angela, Witwe des Klavierkomponisten Giuseppe Unia, selbst Klaviervirtuosin, st. im hohen Alter im Juni in Turin. Ménestrel 183. Die Sig. 972 schreiben Tepa.

Telek, Albert, Bühnentenorist, st. 4. Nov. in Jena; geb. 1835 zu Hermannstadt in Siebenbürgen. Bühgen. 450. Lessm. 803.

Tempsky, Benno von, Kapellmeister am Hoftheater zu Detmold und am Stadttheater zu Osnabrück, st. im Mai in Berlin. Wbl. 308.

Tendall, George, Frederick, Komponist und Organist an der Kathedrale zu Neu-Seeland, st. das. 56 Jahr alt im Okt. Mus. Tim. 1902, 52.

Terletzki, August, Orgelbaumeister in Elbing, st. das. 71 Jahr alt im April Musik- und Instrumentenztg. 601.

Terschack, Adolf, Professor, Flötenvirtuos und Komponist, st. 3. Okt. in Breslau; geb. 6. April 1832 zu Hermannstadt in Siebenbürgen. Leipz. Illustr. Ztg. Mr. 3041.

Teuber, Oskar, Redakteur der Wiener Zeitung, bedeutender Forscher auf dem Gebiete der Theatergeschichte, st. zu Dornbach im Juni, 48 Jahr alt. Bühgen. 286.

Tietz, Hermann, Hofpianist, Professor und Direktor des Konservatoriums in Gotha, st. das. 8. April; geb. 8. März 1844 zu Driesen. Wbl 231.

Tonelli, Giuseppe, unter dem Namen **Cima,** ehemaliger Opernbariton, st. im Febr. in Mailand, 72 Jahr alt. Ricordi 164. Ménestrel 72.

Tornauer, Heinrich, Königl. Kammermusiker a. D. in Berlin, st. 29. März in Charlottenburg; geb. 22. April 1817 zu Potsdam. Lessm. 256.

Toussaint du Wast-Duprez, Gesanglehrerin in Paris, st. das. im Dez., 48 Jahr alt. Ménestrel 407.

Triselini, Giovanni, Redakteur der Musikzeitschrift „il Trovatore" in Mailand, st. das. im Mai. Lessm. 393.

Tullinger, Moritz, Opernbariton am Strafsburger Theater, st. 26. Febr. in Lussinpiccola, 36 Jahr alt. Sig. 348.

Unia, siehe **Teja-Unia.**

Urban, Heinrich, Professor, Komponist, erster Musikreferent der Vossischen Ztg., st. in Berlin 24. Nov.; geb. 23. Dez. 1838 ebenda. Nekr. Lessm. 778 und Sig. 1075.

Vereken, Théophile, Gesangsprofessor am königl. Konservatorium und Gründer der Société royale de chant zu Lüttich, st. das. im Sept., 78 Jahr alt. Guide 700.

Verdi, Giuseppe, der bedeutendste Opernkomponist Italiens, st. 27. Jan. in Mailand; geb. 9. Okt. 1814 zu Roncole bei Busseto in Parma. Ricordi.

Vianesi, Marie geb. **Belval**, Opernsängerin, st. im Febr. in New Orleans, 48 Jahr alt. Ménestrel 72.

Vierling, Georg, Professor, Königl. Musikdirektor, Komponist in Berlin, st. 1. Juni in Wiesbaden; geb. 5. Sept. 1820 zu Frankenthal in der Pfalz. Nekr. Lessm. 420 und Sig. 621.

Vietinghoff-Scheel, Baron **Boris Alexandrowitsch**, Opernkomponist in Petersburg, st. das. 11./24. Sept.; geb. 1829. Nekr. St. Petersburger Ztg. Nr. 259.

Vieuxtemps, Jean-Joseph-Lucien, Klaviervirtuose und Komponist in Brüssel, Bruder des Violinisten Henri V., st. das. Ende Jan.; geb. 5. Juli 1828 zu Verviers. Guide 117.

Vincent, Heinrich Josef (eigentlich Winzenhörlein), Komponist, Theoretiker und Musikschriftsteller, st. 19. Mai in Wien; geb. 23. Febr. 1819 zu Theilheim bei Würzburg. Lessm. 393. Nekr. K. u. Musz. 107.

Volcke, Charles, Komponist, Musikverleger und Professor an der Musikschule zu Lille, st. das. im Sept. Ménestrel 312.

Walden, Alexander, Opernsänger, st. 28. Jan. in Forst in der Lausitz. Bühgen. 80.

Walter, Wilhelmine, verehelichte **Pfeiffer von Weissenegg**, Opernsängerin, Tochter des Kammersängers Gustav W., st. 24. Juli auf ihrem Gute Ottensheim bei Linz, 42 Jahr alt. Lessm. 552. K. u. Musz. 162.

Walter, Benno, königl. Professor und Konzertmeister in München, st. 23. Okt. zu Konstanz; geb. 17. Juni 1847 in München. Lessm. 713.

Walther, Oskar, Operetten-Librettist, st. 7. Mai zu Unterwassen (Baiern), 50 Jahr alt, Sig. 573.

du Wast-Duprez, siehe **Toussaint du Wast-Duprez**.

Weber, Johanna, geb. **Pabst**, ehemalige Konzertsängerin, st. im Juni in Kansas City; geb. 1836 zu Darmstadt. Lessm. 511.

Weber, Konstantin Otto, Komponist, Organist und Chordirigent in New Orleans, st. das. 54 Jahr alt im Nov. Wbl. 1902, 12.

Weidt, Heinrich, grofsherzogl. hessischer Hofkapellmeister, Komponist gefälliger Lieder und Männerchöre, st. 16. Sept. in Graz; geb. 1828 zu Koburg. Lessm. 640.

Weiglin, Emil, grofsherzoglicher Konzertmeister in Neustrelitz, st. das. 13. Nov. Nov.; geb. 17. Jan. 1841 zu Berlin. Bühgen. 473.

Weissenegg, siehe **Walter**, Wilhelmine.

Wennerberg, Gunnar, früherer Minister, Dichter, unter dem Namen „**Gluntarna**“ Komponist schwedischer Studentenlieder, st. 22. Aug. zu Leckoe (Schweden); geb. 2. Okt. 1817 in Linköpping. Wbl. 478.

Wetzler, Em., Musikverleger in Prag, st. das. 62 Jahr alt, 22. Jan. Musik- und Instrumentenztg. 397.

Winter, Joseph, Opernkomponist, st. im Okt., 84 Jahr alt zu Neapel .Wbl. 610.

Woolhouse, Charles, Musikverleger in London, st. das. 11. Aug. 62 Jahr alt. Mus. Tim. 621.

Wrangel, Wassilij Georg von, Lieder- und Opernkomponist, st. 10. März in Petersburg; geb. 1862. I. M. G. II, 381.

Zamara, Anton, Harfenvirtuose und Komponist, st. 11. Nov. in Hietzing bei Wien; geb. 13. Juni 1829 in Mailand. Lessm. 803.

Zavadsky, Anatol, Klaviervirtuose und Komponist, st. in Petersburg; geb. 1863. I. M. G. II, 381.

Zeisig, Ernst, kgl. Kammermusiker a. d. Hofkapelle in Dresden, st. am 21. März ebenda. Tonkünstler-Vereins-Bericht S. 11.

Zingg-Gaymen, Thekla, Konzert- und Oratoriensängerin, st. 44 Jahr alt, im Mai in Hamburg. Wbl. 335.

Zingherle, G. F., Komponist und Gesanglehrer in Triest, st. das. im Aug. Ricordi 564 zeigt den Tod erst im Sept. an. Lessm. 602.

Nachträge.

Elischer, B., verdienstvolles Mitglied der kgl. ungar. Hofoper und Lehrer für Violine a. d. Ofener Musikakademie, st. Ende Juli 1898 zu Budapest. (Fromme's Musikal. Welt.)

Ellinger, Gustav, geschätzt. Violinmeister, Nestor der Musikpädagogen der ung. Hauptstadt, st. im März 1898 zu Budapest. (Ebendaher.)

Heppner, Frau Myra, gesuchte Gesanglehrerin in Wien, st. das 25. Sept. 1898. (Ebendaher.)

Suschny, Jacob, hochgesch. Kantor der israelit. Gemeinde in Budapest, st. das. 66 Jahr alt, Ende Okt. 1898. (Ebendaher.)

Die ältesten Musik-Handschriften auf englischen Bibliotheken.

(Henry Davey.)

(Schluss.)

Addit. Ms. 29486 british Museum. Orgelbuch in quer 8°, vielleicht in Italien geschrieben. Auf dem Deckel sind die Kompositionen Giov. Gabrieli zugeschrieben. Sein Name ist im Ms. selbst nicht zu finden, doch stimmt ein Satz ziemlich mit einem Präludium von ihm. Auf Blatt 81 steht „Finis Tonorum, 27 Septembris 1618." Der Orgelsatz in den Choralbearbeitungen ist ziemlich naiv, mitunter derb mit Parallelquinten versehen. Hie und da befinden sich Bemerkungen auf französisch über Orgelregister: „Registres couppez".

Fol. 2—5b. Preludia pro singulis Tonis. (Manchmal „Dixit Dominus etc. beigeschrieben.)

Fol. 6. Kyrie Paschale; bis Fol. 16b verschiedene Sätze aus der Messe.

Fol. 17—19a. Te Deum.

Fol. 20b. Hier ist eine 3st. Fantasia eingeschoben.

Fol. 22—51a. Magnificats in den acht Kirchentonarten.

Fol. 52b—53a. Preludia pro singulis Tonis. (Das letzte stimmt ziemlich mit demjenigen in A. G. Ritter's „Zur Geschichte des Orgelspiels“ II, 17 nach B. Schmid's Tabulaturbuch überein. Hier aber steht das Stück eine Quint tiefer.

Fol. 54. Fuga primi toni. (Folgen sieben unbezeichnete ähnliche Stücke.)

Fol. 57. Fuga 2^di^ Toni etc. (Acht Stücke.)

Fol. 60b—73 ähnliche kurze unbezeichnete Stücke in verschienen Tonarten; 73b Fragmente; dann wie zuvor bis 81a, wo das oben mitgeteilte Datum steht.

Fol. 81b. Quarti Toni Fantasia. *Jo. Petr. Sweellinck.* (Gedruckt von Seiffert in der Gesamtausgabe und in anderer Notierungsweise in Eitner's 3 Fantasien ...).

Fol. 82b. Piece über das Hexachord.

Fol. 83b. Fantasia 2^di^ Toni.

Hiermit habe ich das Verzeichnis der mir bekannten Orgel- und Klavierkompositionen in alten Handschriften beendet. Es befindet sich zwar ein umfangreiches Orgelbuch von *Adrian Butten* in Tenbury, wo Ouseley ein Collegium stiftete, doch liegt der Ort so weit entfernt von meinem Wohnorte Brighton, dass mich meine Reisen noch nicht in dessen Nähe geführt haben. Auch Dr. *Cummings* in London, der wohl die umfangreichste Privat-Musikbibliothek in England besitzt und besonders in alten Manuscripten, besitzt noch einige alte Orgel- und Klavierbücher, die ich nicht kenne.

Mitteilungen.

* Die neue Musikzeitung betitelt: Die Musik, bringt als 12. Heft ein Beethoven-Heft. Einzelpreis 1 M. Verlag von Schuster & Loeffler in Berlin und Leipzig, gr. 4⁰. Neben vielen Artikeln über Beethoven, die natürlich nicht immer Neues bieten, befindet sich Seite 1059 ein Artikel von Dr. Alb. Kopfermann-Berlin, der in der That eine ganz überraschende Neuigkeit mitteilt. Die kgl. Bibliothek zu Berlin besitzt nämlich aus der Auktion des Nachlasses Beethoven's ein Querfolioheft mit 16 von Beethoven's Hand geschriebene Seiten. Es enthält ein auf 4 Notensysteme geschriebenes *Adagio*, ein *Scherzo* und ein *Allegro* (das *Adagio* liegt der Zeitschrift in genauer Kopie bei). Den übrigen Raum nehmen Variationen (1. 2. 5. 6.) des Liedes „Ich denke dein“ zu 4 Händen ein.

Bisher wusste man nicht, was man aus den Instrumentalsätzen machen sollte: Ein vierhändiger Klaviersatz konnte es nicht sein, da das 2. und 3. Notensystem sich oft in derselben Tonlage befinden, für Streichinstrumente konnte es auch nicht bestimmt sein, weil sich Stellen darin befinden, die kein Streich- oder gar Blasinstrument im stande ist zu spielen. Herrn Dr. Kopfermann gebührt nun das Verdienst erkannt zu haben, dass die drei Sätze nur für ein mechanisches Musikwerk bestimmt sein können. Besonders bestimmend dafür ist das Fehlen jedes dynamischen Vortragszeichen. Im Müller'schen Kunstkabinet in Wien befand sich ein solches mechanisches Orgelwerk, für welches schon *Mozart* 1791 mehrere Kompositionen geschrieben hat, die in derselben Weise wie die Beethoven'sche notiert sind, z. B. die Fantasie Fmoll (Köchel, themat. Verzeichnis 608) von der ein Referent in der Allgem. musikal. Zeitung, Leipzig 1799 schreibt: „Diese Fantasie (in vierhändigem Arrangement) ist das in Wien bekannte Orgelstück für 2 Klaviere, welches Mozart für eine Spieluhr in dem vortrefflichen Müllerschen Kunstkabinet daselbst gesetzt hat." Beethoven hat jedenfalls die Mozartsche Komposition, sowie die Spieluhr gekannt. Mozart wurde durch den Grafen *Deym* in Wien veranlasst für die Müllersche Spieluhr die Kompositionen zu schreiben und es ist vielleicht mehr als Zufall, dass die vierhändigen oben erwähnten Variationen an dem Autograph, den Gräfinnen *Josephine Deym* und *Therese Brunswick* gewidmet sind. B. also wohl durch denselben Grafen wie Mozart veranlasst wurde für die Müllersche Spieluhr zu schreiben. Der Charakter der Kompositionen weist auf die ersten Wiener Jahre die Beethoven daselbst verlebte, hin. Er reiste Ende 1792 nach Wien.

* Guides analytiques de L'anneau du Nibelung De Richard Wagner. Le Crépuscule des Dieux, Analyse du livret par *Ch.-A. Bertrand*, Analyses de la Partition accompagnée de nombreux exemples notés par J.-G. Prod' Homme. Éditions de la Revue d'art dramatique Libraire Molière à Paris, 1902. kl. 8⁰, 70 Seiten.

* Katolog Nr. 67 von *Gilhofer* & *Rauschburg* in Wien I., Bognergasse 2. Enthält 1069 Nrn. Geschichte, Theorie, Biographie und praktische Musik aus allen Jahrhunderten des Buchdruckes. Ferner kirchliche Musik und Orgelkompositionen, 3. Gesangskunst, Volks- und andere Lieder, 4. Theatralia, Geschichte und Wesen des Theaters. Am Schluss eine Autographen-Sammlung von c. 170 Briefen.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XXXIV. Jahrg. 1902.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 9.

Eine Abhandlung Joh. Kuhnau's.

(Bernh. Friedr. Richter.)

Aus der Zeit von Johann Kuhnau's Kantorat an der Thomasschule (1701—1722) haben sich in Leipziger Bibliotheken einige Kirchenmusiktexte erhalten. Ältere Texte kennt man wenigstens bis jetzt nicht und es ist überhaupt fraglich, ob zu *Knüpfer*'s und *Schelle*'s Zeiten schon Texte zur Kirchenmusik gedruckt worden sind. Sonntägliche Kirchenmusik*) mit Instrumenten gab es freilich in Leipzig schon lange vor Kuhnau. Eingeführt hat sie wohl schon Joh. Rosenmüller. Die Mitteilung der Quellen, z. B. Walther's, dass R. einen aparten Chor gehabt habe, lässt darauf schliefsen, dass er ein Collegium Musicum von Studenten gebildet haben wird, mit dem er in der Nikolaikirche, an der er Organist war, seine Kirchenmusiken aufgeführt hat. Von Knüpfer und Schelle liegen eine Anzahl Kantaten vor, zum Teil mit reicher Instrumentenbegleitung, die zuverlässig für die Leipziger Kirchen geschrieben wurden. Aber gedruckte Texte dazu haben sich aufser zu einigen Gelegenheitsmusiken, wie z. B. bei der Einweihung der Neuen Kirche (1699), bisher nicht finden lassen, und es ist sehr leicht möglich, dass erst Kuhnau den Druck derselben eingeführt hat. Die ältere Zeit benützte Bibelwort und Kirchenlied als Text für die Kirchenmusik; die waren der Ge-

*) Wir nennen in Leipzig noch heutzutage die instrumentale Kirchenmusik schlechtweg *Kirchenmusik*, im Gegensatz dazu die Aufführungen der berühmten Sonnabend-Vesper *Motette*.

meinde vertraut. Erst mit dem Aufkommen der Kantatendichtungen wurden gedruckte Texte zum Nachlesen für die Gemeinde wünschenswert. Sehr beachtet sind übrigens, wie es scheint, diese Texte weiter nicht worden. Man warf sie achtlos beiseite. Weder die Thomasschule, noch eine der Kirchen hat sie gesammelt. Nur durch Zufall sind einige erhalten geblieben. Erst vor einigen Jahren fand man im Archiv der Nikolaikirche einige wenige Texte zu Bach'schen Kantaten; die einzigen die man bis jetzt kennt! Aus *Harrer*'s und Doles' Zeit giebt es gar keine und erst von *Adam Hiller* an sind sie etwas reichlicher, aber durchaus nicht etwa vollständig vorhanden.

Von Kuhnau'schen Texten haben sich im ganzen 6 Heftchen in kl. 8^{0} und ein Torso erhalten. Drei sind in der Stadtbibliothek, zwei in der Bibliothek des Vereins für die Geschichte Leipzigs, ein Heftchen und der Torso im Archiv der Nikolaikirche aufbewahrt. Die Textanfänge der aufgeführten Kantaten, die doch wohl alle Kompositionen K.'s waren, sollen am Schluss dieses Aufsatzes angegeben werden.

Das erste Heftchen der Stadtbibliothek, beginnend mit dem 1. Advent 1709, enthält eine Vorrede Kuhnau's, in der er seine Ansichten über Kirchenmusik, theatralischen und kirchlichen Stil, über sein Verfahren, den zu komponierenden Text zu durchdringen, in einer Weise ausführlich darlegt, die eine wörtliche Wiedergabe wohl rechtfertigt und als eine kleine Ergänzung zu Rich. Münnich's vortrefflicher Arbeit über Kuhnau dienen mag.

(Die hebräischen Schriftzeichen der Vorlage sind hier in lateinische umgewandelt, sonst ist nichts geändert worden.)

Texte | zur Leipziger | Kirchen-Music, | auf das mit Gott angefangene | Kirchen-Jahr, | vom ersten Advent-Sonntage | dieses zu Ende lauffenden 1709ten Jahres, | biſs wieder dahin | Anno 1710. | geliebt es Gott.

Leipzig, | gedruckt bey Imanuel Tietzen.

Hier lege ich Dir, werthes Leipzig, diejenigen Texte vor Augen, welche dieses Kirchen-Jahr über auff denen mir anvertrauten Choris Musicis mit Gottes Hülffe sollen gehöret werden. Ich habe vor dieses mahl versuchen wollen, wie sich die Biblischen Sprüche in ihrer eigenen Schönheit, und ohne einigen frembden Zierrath, da sie nehmlich mit keinen Arien oder andern Poetischen Paraphrasibus begleitet sind, componiren lassen. Ich habe zu zweyen Texten, nemlich auff

den Ersten Advent-Sonntag, und auff das Michaelis-Fest, die Dicta selbst zusammengelesen, dabey aber dennoch einen und andern Vers aus bekandten teutschen Liedern mit untergemenget, und, in Mangelung der Zeit auff solche Art zu continuiren, einen guten Freund ersuchet, diese Mühe über sich zu nehmen.

Ich mufs zwar bekennen, dafs die Arien, wenn Pathetische Worte in artigen Metris und Rhythmis eingeschräncket sind, der Music eine ungemeine Grace geben, welche bey denen in Prosa gesungenen Worten so leichte sich nicht herfür thut. Nichts desto weniger bin ich doch bey der einmahl gefafsten Resolution geblieben, und zwar um so viel mehr, weil ich, indem ich ietzo von dem Madrigalischen Stylo, der in Arien und Recitativ bestehet, nichts sehen lasse, dem Verdachte der Theatralischen Music desto leichter zu entgehen gedencke. Wiewohl auch noch zur Zeit denen wenigsten die eigentliche Difference des Kirchen und Theatralischen Styli bekandt ist, und an beyden Orten die Madrigalien ohne Praejudiz eines jeden Proprii stattfinden können. Zugeschweigen dafs in einem so wohl als in dem andern was Pathetisches und das Gemüthe bewegendes vorkom̄en mufs. Doch äussert der Unterscheid sonderlich hierinne, dafs man dort bey dem Zuhörer eine heilige Andacht, Liebe, Freude, Traurigkeit, Verwunderung, und dergleichen zu erwecken suchet, hier aber denen wahren und unschuldigen Liebhabern der Music zwar eine unschuldige Vergnügung, denen meisten andern und fleischlich gesinneten aber immer mehr und mehr Nahrung ihrer Begierden giebet, und gar selten die unordentliche Hitze des aufsiedenden Geblütes dämpffet, wie ehemahls Pythagoras mit seiner lieblichen Flöte bey einigen jungen Leuten soll effectuiret haben. Denn als er einsmahls in der Nacht oben aus seinem Fenster gewahr worden, dafs diese Pursche, weil sie das bey einer seiner Nachbarinnen begehrte Nacht-Quartier nicht erlangen können, den Anschlag gemachet, ihr Haufs zu stürmen, hat er auff erwehnten seinem Instrument solche charmante Modulationes hören lassen, dafs sie darüber von ihrem Vorhaben abgestanden, und das züchtige Weib in Ruhe gelassen.

Dort erfodert der heilige Ort und Text alle Kunst, Pracht, Modestie und Ehrbezeigung: Hier mögen in dem profanen Wercke auch neben den guten Sätzen schlechte, pofsierliche, lächerliche, excessiv hüpffende und wider die Reguln der Kunst peccirende Melodien mit unter lauffen.

Im übrigen, da blosse Worte in Prosa, und keine Arien (wie-

wohl die Lieder zu diesem Genere auch gehören können, und gemeiniglich nur so weit von jenen unterschieden sind, dafs sie den Cantum firmum, jene aber den figuratum ausmachen) zu componiren sind, und dahero von der Grace, wie schon gedacht worden, viel abgehet, so hat man um so viel mehr Ursache, aus den Worten alle Gelegenheit zur Invention und Variation, ohne welche die Music ihren Finem, nehmlich die Delectation und Bewegung der Gemüther, schwerlich erreichet, zu arripiren. Zwar ist hier nicht die Rede von der Art und Weise zu variiren und inventiren, davon ich an einem andern Orte gedacht, wie nehmlich, zum Exempel, vier Noten von einerley Quantität nach denen Praeceptis artis combinatoriae 24. mahl, und 5. Noten 120. mahl, und so fort, da man das letzte Productum mit dem in Progrefsione Arithmetica folgenden Numero Notarum variandarum multipliciret, solcher gestalt können verwechselt werden, dafs bald jede Combination einen andern Effect in dem Gemüthe der Zuhörer operire. Welche Variation fast unendlich seyn würde, wenn man an der Quantität der Noten zugleich etwas changiren wolte. Anderer vieler Modorum der Variation zugeschweigen. Sondern es ist vornehmlich darum zu thun, wie der rechte Verstand der Worte Gelegenheit zur Invention geben, und mit guter Raison durch die Music denen Ohren zugebracht werden könne. Denn ausser dem, dafs man sich auff das Artificium die Affectus zu moviren, und sonsten alles geschicklich zu exprimiren wohl verstehen solte, so hielte ich vor nöthig, dafs man in der Hermeneutica kein Frembdling wäre, und den rechten Sensum und Scopum der Worte allemahl wohl capirte. Ich will noch mehr sagen, dafs es so ungereimt nicht wäre, wenn man im componiren der Teutschen Biblischen Sprüche, im Fall die Worte in der Mutter-Sprache einen nicht gleich auff eine geschickte Invention führten, (wiewohl wir vor die nachdrückliche Übersetzung des Herrn Lutheri GOtt hertzlich zu dancken Ursache haben) auch andere Versiones in andern uns bekandten Sprachen zur Hand nähmen: massen es die Erfahrung lehret, dafs frembde Sprachen uns immer mehr afficiren, wie man denn bey uns in der Fasten-Zeit anmercket, dafs auch Ungelehrte das Credo in DEum Patrem, woraus sie etwa einige Worte verstehen, mit grofser Bewegung des Hertzens mit zu singen pflegen. Vornehmlich aber kan die Grund-Sprache zur Invention nicht wenig beytragen. Ich will eine kleine Probe an dem Anfange des ersten Psalms weisen. Gesetzt, die ersten Worte: *Wohl dem*, wolten meinen Geist noch zu keiner Erfindung auffmuntern, so lese ich die Ebräischen Worte: Aschrê häisch. Das kann mit einer

Exclamation heissen: O! beatudines huius viri, O! der Glückseeligkeit dieses Mannes. Und so lautet auch fast die Frantzösische Version derer Prediger und Profeſsorum zu Genff: O que bien heureux est le personnage. Ja ich paraphrasire es bey Erwegung des Pluralis ferner der gestalt: Welcher Redner, oder welche Zunge ist wohl geschickt genung, diejenigen Glückseeligkeiten mit nachdrücklichen Worten zu exprimiren, die ein solcher Mann in der grösten Menge, ja in der grösten Vollkommenheit besitzet! Diese Meditation, ob ich zwar wohl weiſs, daſs das Aschre nicht allemahl mit diesem Nachdrucke gebraucht wird, (wie ich denn in der Italienischen Bibel die Worte nicht anders als in der Lateinischen Vulgata: Beatus vir, Beato l'huomo übersetzet finde) bringet mich dahin, daſs ich das *Wohl dem* durch eine force vieler Stim̃en, oder in etlichen Chören, oder aber, in Manglung derer Adjuvanten, durch viele Passagien, Coloraturen, und dergleichen in einer oder wenig Stim̃en exprimire. Man könnte auch bei dem hâîsch huius viri, oder huic viro, und folgendlich bey dem Teutschen Worte, *dem,* einen sonderlichen Nachdruck andeuten, indem man das *dem* wiederholte, in unvermuthete und den Auditorem zur Attention bringende Tonos setzete, daſs also dieser Verstand herauskäme: Wohl dem, dem, sage ich, der, so zu reden, auf dem Theatro der Welt (laut des aus der Frantzösischen Version angeführten Wortes, personnage) eine grosse und ansehenliche Person praesentiret, und mit Bestande der Wahrheit unter die Glückseligsten kan gerechnet werden, welcher nehmlich nicht wandelt ăschèr lō hālăk qui non ambulavit, ivit, inceſsit. Da gäbe das Ebräische Verbum halach, wandeln, wenn man es in sensu proprio nehmen wolte, Gelegenheit, es per gradus, und nicht per saltus, oder aber, wenn man es recht, wie hier, in sensu figurato, und dadurch die krummen Umschweiffe der Gottlosen verstände, durch viel extra limites Modi seu Toni vagirende Gänge auszudrücken. Ferner, der nicht wandelt băăzăth rĕschāîm in consilio impionum, im Rath der Gottlosen. Hier ist nun zwar in dem Verstande der Worte des Originals und der Version kein Unterscheid. Doch, weil man, wie gedacht, bey Lesung einer frembden, sonderlich aber der H. Sprache, immer mehr attent ist, man auch sonsten die radices vocum zu erwegen pfleget, so wird einem bey dem Worte jăăz, welches so viel heisset, als consilium iniit, concilium cepit, dedit, consuluit, so viel beyfallen, daſs im Consultiren immer pro und contra disputiret, auch zum öfftern ein gantz unvermutheter Schluſs gefasset wird. Bey welchem Gedancken man die Auditores das Wort *Rath* in einem frembden und unver-

sehenen Tono kan hören lassen. Gehe ich weiter auff das Wort rĕschâîm impiorum, motorum, inquietorum, seditiosorum, injustorum etc. der Gottlosen, so solte es in einer harten Dissonantz vor die Ohren kom̄en. Denn, weil der Gottlose wie ein ungestüm Meer ist, da seine Affecten von Frieden, oder einer guten Harmonie nichts wissen, sondern continuirlich mit einander zu Felde liegen, will sich auch dessen Nahme zur angenehmen Harmonie nicht reimen. ūbĕdèrĕk chăttâîm lō ămād Et in via peccatorum non stetit. Da attendirte ich das Wort: amad, stetit, Er stehet, (nach Lutheri Version, er tritt.) Und könte man viel Tonos in Unisono hören lassen, und dadurch etwa dergleichen Gedancken zu verstehen geben: Er tritt den Weg der Sünder also, daſs er davon nicht weichet noch wancket, und vereinigen sich alle seine Affectus in solcher Boſsheit. Dieweil aber die Propositio negativa ist, und dadurch angedeutet wird, daſs der From̄e also nicht zu thun pflege, so muſs man die particulam negandi empfindlich zu hören geben. Dahero ich denn fast in allen Concerten der Italiäner das Lateinische Non, und ihr Welsches ohne Zusatz gebrauchtes Nò mit guter Raison vielmahl repetiret finde. Zu der Expression der übrigen Worte kan einem dasjenige, was kurtz vorher von dem ambulavit und denen impiis gedacht worden, Anleitung geben. Man kan auch bey Betrachtung des Wortes chăttâîm welches proprie errantes, deviantes heisset, aus den rechten Modo fallen, und in frembden Tonis herum irren, doch aber dabey nicht solche Dissonantien, wie bei dem Worte rĕschâîm hören lassen. ūbĕmôschăb lĕzîm lô jăschāb Et in cathedra derisorum non sedit. Noch sitzet da die Spötter sitzen. Ausser dem, daſs das Sitzen in loco stabili et Unisono vorgestellet werden könte, so wären die lezim, derisores oder Spötter etwa durch die Instrumental-Music zu vernehmen, und die Vocalisten zeigten an, daſs sie mit denenselben keine Harmonie machen wolten. Kî îm bĕthôrăth jăhvèh chĕphzô. Sed in lege Domini desiderium, (voluntas, delectatio,) ejus. Sondern hat Lust zum Gesetz des HErrn. Da soll es bey Erwegung der Conjunctionis adversativae kî îm *Sondern*, gantz aus einem andern Tono gehen, und das Mi in Fa, oder das Fa in Mi verwandelt werden. Die Vergnügung an, oder die Lust zum Gesetze des HErrn aber muſs sich mit aller ersinnlichen Anmuth dem Hertzen des Zuhörers insinuiren. ūbĕthôrāthô jĕh gĕh jômām vālājĕlāh et in lege ejus meditari solet die ac nocte, da könte das Meditiren (in Lutheri Version heist es Reden) in einem tiefsinnigen und wohl ausstudirten Contrapunct; oder in einem künstlichen so genandten Grave, das Tag und

Nacht aber, welches so viel als ohne Auffhören bedeut, in einer sonderlichen attendirten Repetition der Worte vorgestellet werden. Und so weiter fort. Es kan auch die Betrachtung der unterschiedenen Conjugationen in der Ebräischen Sprache nicht wenig zur Invention beytragen. Zum Exempel, wenn in den Psalmen hin und wieder stehet bārĕkû ĕth-jāhvĕh benedicite Domino: Lobet den Herrn, so finde ich das barechu, benedicite, in Piel. Ob es nun zwar in Kal eine andere Bedeutung hat, und so viel als die Knie beugen heisset, daſs dahero, dem Ansehen nach, auff die Differenz der Conjugation hier keine sonderliche Reflexion zu machen sey; So wird mir doch nichts desto weniger vergönnet seyn, (denn ein Musicus muſs in solchem Stücke alle Gelegenheit, so zu reden, vom Zaune brechen, wie man denn an dem von so vielen Meistern vielfältig componirten Magnificat siehet, da man immer auf eine andere und noch nicht gehörte Invention fallen will,) dieses Verbum, zumahl beyde Conjugationen der Bedeutung nach, wohl mit einander verwandt sind, als ein Intensivum und Frequentativum mit dem sonsten bey andern Verbis gewöhnlichen Nachdrucke zu bedencken, und bey der in mente concipirten Paraphrasi: Lobet den HErrn, thut es öffters und fleiſsig, mit gebogenen Knien und aller Ehr-Bezeugung, fahret damit fort, laſst seinen Ruhm weit und auff unterschiedene Art erschallen, die Clausulen und Intervalla nicht allein zu repetiren, sondern umzukehren, und auff unterschiedene Weise zu verändern. Von denen Accentibus will ich ietzo nichts gedencken, weil ohne dem mehr als zu bekandt ist, daſs zu der Erkändtniſs des rechten Verstandes sie ein grosses Licht geben, und folgentlich dem Componisten mit ihren Distinctionibus und Conjunctionibus den weg zu vieler Invention eröffnen können.

Auff solche Art wäre auch mit denen Dictis, deren Grund-Sprache die Griechische ist, zu procediren. Ich mag kein Specimen vorlegen, weil diese Praefation wider meinen Willen sich bereits zu weit extendiret hat.

Ich höre schon etliche sagen: Das sind Speculationes, deren der wenigste Theil von denen Auditoribus kan gewahr werden. Ich gestehe dieses auch: Doch geben curieuse Köpffe schon auf dergleichen Dinge mit Achtung, und der Componist hat zum wenigsten diese Avantage davon, daſs ihm dadurch die Bahn zur Invention gebrochen worden. — Bey solcher Bewandtniſs nun, da er auff die projectirte Art den rechten Sensum und das pondus der Worte zu heben suchet, solte er eben so wohl, als ein Prediger Göttlichen Worts, der seinen

Text in allen Stücken zu exhauriren gedencket, wenn ihm etwa ein wenig von der zur Music bestim̃ten Zeit zu bald echappiret, einiger massen zu entschuldigen seyn.

Du aber grofser GOTT, dessen Lob zu besingen die Engel sich freuen, lafs dir diese deinem hochheiligen Nahmen gewidmete Arbeit in Gnaden gefallen. Ach! hätten wir doch nova cantica der Engel, ach! hätten wir Engel-Stimmen, sonderlich aber Engelreine Hertzen, dafs, wie du alleine würdig bist, Lob, Ehre und Preifs zu nehmen, wir auch würdig wären, dir solches recht zu geben. Lafs aber dennoch diesen unsern Chorum Musicum, nach aller Hertzens-Lust, und bey dem immer gesegneten Wohlstande des Leipzigischen Jerusalems, von deinen Ruhme bifs an das Ende der Welt erschallen, und solche Verherrlichung deines hochheiligen Nahmens in dem him̃lischen Jerusalem, mitten unter dem vollkommenen Chore der Engel und Auserwehlten, in alle Ewigkeit fortsetzen. Amen.

Leipzig den 12. Dec. 1709.

J. Kuhnau.

NB. Das Verzeichnis der Kantaten folgt in nächster Nummer.

J. K. F. Fischer als Klavier- und Orgelkomponist.

(Von Dr. **Richard Hohenemser**-Frankfurt a. M.)

Je länger der Zeitraum ist, durch welchen die Gegenwart von dem Wirken irgend eines wahrhaft grofsen Mannes getrennt wird, um so einsamer erscheint ihr dieser in seiner Gröfse, um so mehr ist sie geneigt, in seinem Schaffen den einzigen Lichtpunkt seiner Zeit und in allem, was neben und unmittelbar hinter ihm liegt, nichts als öde Finsternis zu erblicken. Was ist beispielsweise dem Gebildeten von heute ein *Marlow* neben einem *Shakespeare*? Er und seine Genossen werden kaum mehr genannt; und doch braucht man nur etwa sein Faust-Drama aufzuschlagen, um mit Erstaunen zu gewahren, wie *Shakespear*isch uns vieles darin anmutet, wie so manches, was wir für *Shakespeare*'s Ureigentum hielten, seiner ganzen Zeit angehört. Erst das Studium der gesamten dramatischen Dichtkunst des *Elisabet*anischen Zeitalters lässt uns ermessen, was das Genie *Shakespeare*'s selbstschöpferisch hervorbrachte und was ihm seine Zeit zuführte. Eine solche Betrachtungsweise drückt die Bedeutung eines genialen Mannes keineswegs herab, sondern lässt ihn nur im rechten Lichte erscheinen, bringt ihn unserem Verständnis

näher und zeigt uns zugleich, was die Zeit, aus der er sich abhebt, war und wollte, dass auch um ihn her Leben und Streben herrschte.

Es ist also Sache der Geschichtswissenschaft, jenem Irrtume, als glichen die grofsen Männer einsam ragenden Felsen, die nach allen Seiten schroff abfallen, entgegenzuarbeiten. Wie der Irrtum entsteht, ist leicht einzusehen: naturgemäfs fällt der rückwärts gerichtete Blick zunächst auf das Gröfste und Gewaltigste, das ihm aus der Vergangenheit entgegenleuchtet. Erst wenn man sich eine Zeitlang mit diesem beschäftigt hat, wenn es einigermafsen aufgenommen und verarbeitet ist, gelangt man dazu, auch anderes zu bemerken und zu erforschen, das bis dahin der Glanz des zuerst Gesehenen verdunkelt hatte.

Der Kunsthistoriker erlebt bei dieser gleichsam in die Niederungen vordringenden Arbeit nicht selten die Freude, Geisteserzeugnisse zu entdecken, welche nicht nur historisches Interesse beanspruchen, sondern auch echten künstlerischen Wert besitzen. Um sich zu veranschaulichen, was eine solche Entdeckung unter Umständen bedeuten kann, stelle man sich beispielsweise vor, unsere in zweihundert Jahren lebenden Nachkommen kennten von der Konzertmusik des neunzehnten Jahrhunderts nur noch die Werke von *Beethoven* und *Brahms*, und nun würden, um nur die allerwichtigsten zu nennen, *Schubert, Mendelssohn* und *Schumann* neu entdeckt. Welch einen Zuwachs an künstlerischen Werten würde das ergeben!

Auf musikalischem Gebiete herrschte bis vor nicht langer Zeit die Auffassung, welche auch heute noch nicht völlig verschwunden ist, dass in der Periode, die der Epoche der Wiener Klassiker vorausging, echte und wahrhaft bedeutende Musik nur bei *Bach* und *Händel* zu finden gewesen sei. Mit den unvergänglichen Werken dieser beiden Geistesriesen hatte man zunächst vollauf zu thun, nachdem man sich ihnen — der romantischen, auf die deutsche Vergangenheit gerichteten Strömung folgend, die zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts herrschte — einmal ernstlich zugewandt hatte. Heute dagegen sind zwar die Schöpfungen beider Meister einem grofsen Teile der Musiker und den musikalischen Laien noch lange nicht so bekannt und vertraut, wie sie es sein sollten, aber sie haben sich doch in unserem Musikleben einen bedeutsamen Platz errungen und sind durch authentische Gesamtausgaben leicht zugänglich gemacht. Zudem ist der Lebensgang und die künstlerische Entwickelung beider Männer in den allermeisten Punkten klargelegt. Gerade das Streben, ihre Entwickelung verstehen zu lernen musste den Blick der Forscher

notwendig auch auf ihre Vorgänger und Zeitgenossen lenken. So hauptsächlich kam man dazu, die Musik des siebzehnten Jahrhunderts näher ins Auge zu fassen, und hier fand man nicht nur eine Fülle der verschiedensten Formen, welche dann bei *Bach* und *Händel*, gesichtet, zusammengefasst und konsequent durchgeführt, in höchster künstlerischer Vollendung erscheinen, sondern auch eine Fülle echter und also für alle Zeiten gültiger Schönheit. Selbst der bedeutendste Meister des siebzehnten Jahrhunderts, *Heinrich Schütz*, müsste vielleicht noch immer auf seine Auferstehung warten, wenn man in ihm nicht einen Vorgänger *Bach*'s und *Händel*'s gesehen hätte. So aber veranstaltete der *Bach*-Biograph *Ph. Spitta*, eine Gesamtausgabe seiner Werke, zu welcher der *Händel*-Biograph und -Herausgeber *Fr. Chrysander* einen grofsen Teil der Vorarbeiten geliefert hatte. Ebenso machte uns *Spitta* die Orgelkompositionen *Buxtehude*'s, *Chrysander* einige Oratorien *Carissimi*'s, die Violinsonaten *Corelli*'s, die Klavierstücke *Fr. Couperin*'s in ihrer Originalgestalt zugänglich, alles Werke, welche, abgesehen von ihrem eigenen oft sehr hohen Wert, zu *Bach* oder *Händel* zu beiden in Beziehung stehen. Andere Unternehmungen der neueren Forschung tragen zur Vervollständigung des Bildes der Periode bei, deren glänzenden Höhepunkt und Abschluss *Bach* und *Händel* bilden. Ausdrücklich erwähnt seien hier nur die verschiedenen Neudrucke von Orgelwerken *Pachelbel*'s, der für *Bach* ebenso wichtig war wie *Buxtehude*, ferner die Geschichte des Orgelspiels von *A. G. Ritter*, welche zahlreiche praktische Beispiele bringt, die Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung in 26 Bänden und die „Denkmäler deutscher Tonkunst" sowie die „Denkmäler der Tonkunst in Österreich", beides fortlaufende Publikationen, welche sich freilich nicht auf unseren Zeitabschnitt beschränken.

In neuester Zeit hat sich *E. von Werra* das Verdienst erworben, uns mit den Klavier- und Orgelwerken *J. K. F. Fischer*'s bekannt gemacht zu haben,*) eines Mannes, welcher völlig der Vergessenheit anheimgefallen war**) und der doch einerseits als Vorläufer *Bach*'s und *Händel*'s, andererseits als eigenartiger Künster unsere volle Be-

*) Sämtliche Werke für Klavier und Orgel von *Johann Kaspar Ferdinand Fischer*. Herausgegeben von *Ernst von Werra*. Verlag von Breitkopf & Härtel.

**) Neu gedruckt wurden Kompositionen von ihm zum ersten Mal im 1. Orgelbuch von *E. v. Werra*, 1887, nachdem *Ritter* in seiner „Geschichte des Orgelspiels" 1884 nachdrücklich auf ihn hingewiesen hatte.

achtung verdient. Über seinen äufseren Lebensgang vermochte *Werra* trotz jahrelanger Bemühungen nichts weiteres zu ermitteln, als dass er nicht nach 1670 geboren wurde, nicht vor 1738 starb und dass er mindestens von 1695 bis zu diesem Jahre Kapellmeister am Markgräflich-Badischen Hofe war. Das unruhige Wanderleben, zu welchem diesen die Kriegswirren zwangen, wird er mitgemacht und daher bald in Baden-Baden, bald zu Schlackenwerth in Böhmen, bald in Augsburg, Nürnberg oder Günzburg etc. geweilt haben, bis endlich (1707) die verwitwete Markgräfin ihre Residenz endgültig in Rastatt aufschlug. Zu Schlackenwerth erschien 1696 unter französischem Titel „Pièces de Clavessin“, sein erstes Klavierwerk; zwei Jahre später kam es in Augsburg unter deutschem Titel als „Blumenbüschlein“ heraus. Der „Musicalische Parnassus“, sein zweites Klavierwerk, wurde wahrscheinlich erst 1738 veröffentlicht. Von seinen beiden Orgelwerken trägt der „Blumenstraufs“ keine Jahreszahl, während die „Ariadne musica“ nachweislich 1715 gedruckt wurde; doch soll dies bereits die dritte Auflage gewesen sein. Dieser Umstand und die weite handschriftliche Verbreitung seiner Kompositionen weisen darauf hin, wie hoch ihn seine Zeitgenossen schätzten. Abgesehen von den Werken, die für uns in Betracht kommen, schrieb er noch das sogenannte „Journal du printemps“,*) das aus Tanzreihen für fünf Streichinstrumente besteht, und Psalmen für Chor mit Instrumentalbegleitung.

In der Klavierkomposition schliefst sich *Fischer* entschieden der französischen Schule seiner Zeit an. Wie in der Periode der Wiener Meister die Sonate, so war damals die Suite oder Partie die Hauptform der Klaviermusik. Sie ist bekanntlich eine Aneinanderreihung verschiedener Tänze, welche in den weitaus meisten Fällen in der gleichen Tonart stehen. Als man im sechzehnten Jahrhundert allmälich begann, die Instrumentalmusik nicht mehr, wie früher, als blofse Unterhaltung des niederen Volkes, sondern als wirklichen Kunstzweig zu betrachten und zu behandeln, war fast die einzige Form, die sie als aus ihrem eigensten Wesen herausgeboren aufzuweisen hatte, die des Tanzes, diese aber in den mannigfaltigsten Gestalten. So wurde der Tanz der wichtigste Grundpfeiler der gesamten modernen Instrumentalmusik. Ein sehr grofser Teil ihrer Entwicke-

*) *E. v. Werra* wird es demnächst in den „Denkmälern deutscher Tonkunst“ neu herausgeben und verspricht, bei dieser Gelegenheit auch neue Daten über *Fischer's* Leben beizubringen. Vergl. Mitteilungen von Breitkopf & Härtel, Nr. 68 S. 2570.

lung beruht auf der Weiterbildung, Veredelung und Kombination der Tanzformen. Schon im sechzehnten Jahrhundert stellten sich gewisse, dem natürlichen Bedürfnisse nach Gliederung und Kontrast entsprechende Kombinationen fest, z. B. in England die Aufeinanderfolge von Pavane und Gaillarde, die eine Nebeneinanderstellung des zweiteiligen und dreiteiligen Taktes bedeutet, ähnlich in Deutschland die Anfügung der sogenannten Proporz, die im dreiteiligen Takte stand, an Tänze im zweiteiligen Takt. In der französischen Lautenmusik bildeten sich gewisse, häufig wiederkehrende Typen von Tanzreihen heraus, während sich in den ältesten Sammlungen französischer Klavierkompositionen kein Prinzip der Anordnung erkennen lässt. Die typischen Kombinationen der Lautenmusik waren jedenfalls für *Chambonnières* vorbildlich, welcher in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts lebte und, indem er, für Klavier schreibend, in der Regel je eine Allemande, Courante, Sarabande und Gigue zu einem ganzen zusammenfasste, der Begründer der Klaviersuite wurde. Das Prinzip der Anordnung besteht hier darin, dass zweimal ein schnellerer Satz auf einen langsameren oder, wie wir vielleicht besser sagen würden, ein bewegter Satz auf einen ruhigen folgt. In Deutschland wurde die soeben charakterisierte Form der Suite von *Froberger* übernommen und in aller Strenge durchgeführt.*) In Frankreich dagegen lockerte sich das ohnehin nicht feste Gefüge immer mehr, indem man Tänze der verschiedensten Art einschob und schliesslich sogar, ganz oder teilweise, auf die vier Hauptsätze verzichtete.**)

Dieser neufranzösischen Richtung gehört *Fischer* im wesentlichen an. Nur in drei seiner siebzehn Partien sind alle vier Haupttänze vertreten und zwar in der üblichen Reihenfolge; aber auch hier bleibt er nicht bei dem Schema stehen, sondern in Nr. 6 des „Blumenbüschlein“ folgt auf die Gigue noch eine Bourrée und ein Menuett, während in Nr. 1 des „Parnassus“ zwischen Sarabande und Gigue ein „Ballet anglois“ und ein Menuett, in Nr. 9 an derselben Stelle, an der sich übrigens alle Suitenkomponisten Freiheiten erlauben, eine Gavotte eingeschoben ist. In der letztgenannten Partie folgt auf die Gigue noch eine ganze Reihe weiterer Sätze. Auch Nr. 1 des „Blumenbüschlein“ hätte die typische Grundform, wenn nicht an Stelle der Gigue eine Gavotte und ein Menuett ständen. Alle übrigen

---

*) Vergl. „Denkmäler der Tonkunst in Österreich“ Bd. 6.

**) Vergl. über diese ganze Entwickelung *M. Seiffert's* grundlegende „Geschichte der Klaviermusik“ Leipzig 1899, 1. Bd., Buch 2 u. 3.

Partien setzen sich einfach aus einer bunten Reihe von Formen zusammen, wobei sogar Courante und Gigue an beliebigen Orten vorkommen, also jede Beziehung zu ihrer früheren Stellung verloren haben. Dagegen nimmt die Allemande, so oft sie auftritt, stets den ersten Platz unter den Tänzen ein, das heifst, sie folgt unmittelbar auf das Präludium, mit welchem *Fischer* jede Partie eröffnet und auf das wir noch zurückkommen Ihre unverrückte Stellung verdankt die Allemande jedenfalls ihrem eigenartigen Charakter; denn mit ihrem ruhigen zweiteiligen Rhythmus und in ihrer ernsten Haltung, die nicht selten dem Marsch zuneigt, war sie zur feierlichen Einleitung eines gröfseren Ganzen besonders brauchbar.

Für den engen Zusammenhang *Fischer*'s mit Frankreich liegt auch ein äufserlicher Beweis vor: im „Parnassus" ist nämlich jede der neun Partien mit dem Namen einer Muse überschrieben. Die Sitte, Tanzstücke mit Überschriften zu versehen, kam in Frankreich auf, wo sie sich im Anschluss an das pantomimische Ballet entwickelt hatte. Zwischen der Muse und der zugehörigen Partie lässt sich nur in einem Falle eine Beziehung entdecken und zwar, wie man sich leicht denken kann, nicht aus der Musik heraus, sondern aus den Untertiteln einzelner Teile. In der Partie nämlich, welche der Muse der Geschichte, Polyhymnia oder, wie *Fischer* schreibt, Polymnia, gewidmet ist, tragen die drei letzten Sätze die Überschriften: Marche, Combattement, Air des Triomphans. Sie gehören nicht zu *Fischer*'s hervorragenden Leistungen. Der Marsch enthält nur in seinem zweiten Teile eine schöne Steigerung; das „Combattement" ist sehr zahm und auch, rein musikalisch betrachtet, nicht bedeutend; das „Air" ist an sich sehr hübsch, aber seltsamer Weise macht es eher den Eindruck einer Pastorale als den eines Siegeshymnus. Offenbar konnte sich die Phantasie *Fischer*'s freier entfalten, wenn ihr nicht bestimmte aufsermusikalische Vorstellungen vorschwebten; sonst wäre er wohl auch öfters der französischen Mode gefolgt, die ja in Deutschland auch andere, z. B. *Kuhnau*, vertraten.

Was nun den Stil, die Schreibweise der Tänze betrifft, so ist auch diese im wesentlichen französisch. Als die Elemente, welche in der französischen Klaviersuite schliefslich, und zwar unter den Händen *d'Anglebert*'s, zu einer „musikalisch höheren Einheit" verschmolzen waren, bezeichnet Seiffert „die mannigfaltigen zierlichen Agréments der Laute, ihre Eigenart, alles akkordische Miteinander in ein figurenhaftes Nacheinander aufzulösen, dazu das imitatorische Spiel mit kleinen Motiven, die doch nicht zu freien kontrapunktischen

Gestalten heranwachsen, sondern einem grofsen melodischen und harmonischen Zuge Unterthan bleiben". Er fügt hinzu, diesen Weg habe in Deutschland mit besonderem Eifer *Fischer* weiter verfolgt.*) In der That herrscht in seinen Tänzen die Melodie durchaus vor und zwar die Melodie der Oberstimme auf fester harmonischer Grundlage. Insofern ist also seine Schreibweise im Grunde nicht polyphon, sondern homophon. Aber Melodie und Harmonie werden durch reiche Figuren und Verzierungen belebt, jedoch nie in der übertriebenen Weise mancher Franzosen, bei welchen zuweilen der musikalische Gedanken unter dem Zierrat kaum zu erkennen ist. Dazu kommen, wo es sich ungezwungen ergiebt, kleine Imitationen, also Ansätze zur Polyphonie. Vieles ist direkt stimmenmäfsig gearbeitet, und überall zeigt sich der gediegene Meister.

Diesem freien und leichten Stil ist der Inhalt der Tänze durchaus entsprechend. Frische Natürlichkeit und herzerfreuende Anmut sind die Grundeigenschaften, durch welche sich die Erfindung *Fischer*'s auszeichnet; doch erhebt sie sich auch zu kraftvoller Energie und zu innigster gesangreicher Melodik. Eine wahre Perle melodischer Erfindung ist die Sarabande in der ersten Partie des „Parnassus". In ihrer fast volksliedmäfsigen Schlichtheit, mit ihren weitausholenden Melodieschritten und ihrer gewählten Harmonie erzeugt sie einen wirklich tiefgehenden Eindruck und verdiente entschieden, durch Aufnahme in die beliebten Sammlungen kleinerer Vortragsstücke Gemeingut der musikalischen Welt zu werden. Auch die übrigen Sarabanden *Fischer*'s haben etwas Liedhaftes an sich. Zwar kannte die damalige Kunstmusik keine Lieder in unserem Sinne; aber man schrieb doch im Anschluss an das französische Air, das ein einfach melodischer Gesang war und nicht mit der italienischen Opernarie verwechselt werden darf, auch Arien für Instrumente, und diesen nähert sich die Sarabande *Fischer*'s in ihrem liedhaften Charakter, während die Sarabande *Bach*'s mehr den Ton des freien, ungebunden in alle Tiefen schweifenden Adagios anschlägt. Weitere Stücke, in welchen die Cantilene besonders schön ausgebildet ist, sind die Allemanden der 1. und 9., das Rondeau der 3. und die Bourrée der 6. Partie im „Parnassus". Die Allemande der 8. Partie erfreut durch besonders melodische Figuren; eine Schreibart, welche man nur bei bedeutenden Meistern antrifft, da es sehr schwer ist, eine Figurierung nicht nur fliefsend, sondern auch melodisch ausdrucksvoll zu ge-

*) A. a. O. S. 289.

stalten. Überhaupt hat es den Anschein, als komme in dem wahrscheinlich spät entstandenen „Parnassus" das gesangliche Element mehr zur Geltung als im „Blumenbüschlein". Wir hätten also in diesem Umstand ein Anzeichen, dass *Fischer* eine künstlerische Entwickelung durchgemacht habe und welcher Art dieselbe gewesen sei; doch wird sich bei der verhältnismäfsig geringen Zahl seiner Klavierkompositionen kaum ein ganz sicheres Urteil fällen lassen.

Wer sich überzeugen will, bis zu welcher Kraft und Energie sich *Fischer* aufschwingen kann, der betrachte die Gavotte der 1. und das Rondeau der 7. Partie des „Blumenbüschlein", sowie das Menuett der 6. Partie im „Parnassus".

Mit zum frischesten, was *Fischer* geschrieben hat, gehören seine Giguen. Schon die Form der Gigue, die im $^6/_8$ Takt steht und deren Thema fast regelmäfsig fugiert wird, drängt zur Äufserung sprudelnden Lebens. *Fischer* folgt meist dem Gebrauch seiner Zeit, dem auch *Bach* treu blieb, im 2. Teile das Thema in der Umkehrung auftreten zu lassen, wodurch der übermütige und neckische Charakter noch gesteigert wird. Man vergleiche zum Beispiel die Gigue der 1. Partie im „Parnassus", die mir als sein Vollendetstes in dieser Gattung erscheint. Die „Canaries", der wir in Nr. 2 des „Blumenbüschlein" begegnen, ist, wie der Augenschein lehrt, und wie auch *Mattheson* im „Vollkommenen Kapellmeister" angiebt, nur eine Abart der Gigue.

Noch einer eigentümlichen Erscheinung mag hier gedacht werden, bevor wir uns der Betrachtung der Formen zuwenden, welche *Fischer* aufser den eigentlichen Tänzen pflegte. In der eben erwähnten Partie findet sich ein Menuett, das in seiner rhythmischen Struktur entschieden schon an diejenige Form erinnert, welche uns seit *Haydn* als Typus des Menuetts erscheint,*) während die übrigen Menuetts *Fischer*'s und ebenso die seiner Zeitgenossen und *Bach*'s eine andere Struktur zeigen, die sie von dem Menuett der Wiener Klassiker deutlich unterscheidet. Möglich ist es, dass wir es hier mit einem blofsen Zufall zu thun haben, möglich aber auch, dass eingehendere Beobachtung noch andere Vor-*Haydn*'sche Menuetts mit *Haydn*'scher Form auffinden wird, sodass man das Nebeneinanderbestehen zweier verschiedener Menuett-Typen konstatieren müsste. Hier sollte nur der Hinweis auf die seltsame Thatsache nicht unterlassen werden.

---

*) Eine ähnliche, aber nicht so deutlich ausgebildete Struktur weist das Menuett der 1. Partie im „Blumenbüschlein" auf.

Schon im sechzehnten Jahrhundert war das Variieren von Liedern und Tänzen ein wichtiger Zweig der Instrumentalmusik. Durch die englischen Klavierkomponisten erhielt die Variationenform schon früh eine erstaunlich hohe Ausbildung und wurde dann, hauptsächlich durch Vermittelung des Holländers *Sweelinck*, nach Deutschland verpflanzt, wo man sich aber zunächst weit mehr der Choralbearbeitung für Orgel als der Klaviervariation zuwandte. Dann aber brachte *Froberger* diese Form in enge Verbindung mit der französischen Suite, indem er die Allemande und Courante, zuweilen auch noch die Sarabande, aus dem gleichen Thema entwickelte, oder doch ein gleiches Motiv verwendete. Diese Schreibweise scheint auf *Fischer* nicht ganz ohne Einfluss geblieben zu sein; denn in der ersten Partie des „Blumenbüschlein" benützt die Courante in ihrem ersten Teil den Anfang der Allemande. Ähnliches findet sich auch sonst. So scheint das Hauptthema des Rondeaus der 2. Partie aus dem Anfange des vorangehenden Menuetts entstanden zu sein, und in dem 2. Menuett der letzten Partie des „Parnassus" wird der Anfang des 2. Teils des 1. Menuetts benützt.*) Es ist keineswegs unwahrscheinlich, dass *Fischer* die Werke *Froberger*'s kannte; denn sie wurden gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts veröffentlicht und zwar, wie *Seiffert* glaubt, gerade im Zusammenhange mit der damals in Deutschland nach einer Pause wieder mächtiger werdenden französischen Richtung, welcher ja auch *Fischer* angehörte. Doch finden sich bei ihm auch Spuren von weit älteren Gepflogenheiten der Variierkunst. So ist in der 4. Partie des „Blumenbüschlein" der Schluss einer „Branle" mit „Gay" bezeichnet, steht im $^3/_4$ Takt, während die Branle selbst Allabreve-Takt aufweist, und benützt ihren Anfang. Dies erinnert an die Weise des sechzehnten Jahrhunderts, den im ungeraden Takte stehenden Nachtanz als eine Variation des Haupttanzes zu behandeln. Ein anderes Mal, in der 9. Partie des „Parnassus", schreibt *Fischer* einen „Gay" zu einem „Riguadon" (sic!), diesmal aber, wie den Haupttanz selbst, im Allabreve-Takt. Auch hier wird das „Riguadon" verwertet, während in einem dritten Fall, in welchem gleichfalls beide Teile Allabreve-Takt haben, in der 7. Partie des „Parnassus", das „Gay" durchaus selbständig erfunden ist, worauf das „Riguadon" wiederholt wird.

Die eigentliche Variationenform, also die Variierung eines ge-

---

*) Die unmittelbare Aufeinanderfolge zweier Menuetts findet sich bei *Fischer* öfters.

schlossenen Ganzen, mag dieses nun ein vollständiger Satz oder nur ein Thema sein, treffen wir bei *Fischer* in allen zu seiner Zeit gebräuchlichen Arten an. Ein „Double", d. h. eine Variation über einen Tanz, die meist in Verzierungen der Melodie besteht, bringt er nur einmal, in der 9. Partie des „Parnassus", ebenso eine Aria mit Variationen, in der 5. Partie des „Blumenbüschlein". Die ganze Partie besteht nur aus einem Präludium und der Aria mit acht Veränderungen. Dass *Fischer* nichts weiteres anfügte, war nur natürlich und geschmackvoll. In einem Teile der Variationen wird die Melodie genau beibehalten, sodass die Veränderungen nur in der Begleitung liegen; in einem anderen Teile dagegen wird sie durchsichtig figuriert, und einmal tritt sie sogar, leicht abgeändert und von schönen Begleitungsfiguren umspielt, aus der Oberstimme in den Alt. Die harmonische Grundlage wird, wie in allen früheren und damaligen Variationenwerken, streng festgehalten. Aber bis zu der tiefsinnigen Weise *Bach*'s, den Bass zum eigentlichen Träger der Variationen zu machen und über ihm immer neue Melodieen aufzubauen,*) ist *Fischer* nicht gelangt; dass er aber einerseits die Melodie in eine andere Stimme versetzte, andererseits auch die Begleitung variierte, beweist, dass er in das Wesen der Variationenform einen mehr als oberflächlichen Blick gethan hatte.

(Fortsetzung folgt.)

Mitteilungen.

* Die Hof- und Staats-Bibliothek in München hat neuerdings an Musikalien erworben:

Mus. Mss. 4486. Racolta di Arie Canzonetti, Duetti, Duettini, Terzetti, Terzettini di *Gios. Antemanetto Stuntz.* 1823. Part. Autograph.

Mus. Mss. 4487. Fantaisie pour le Violonzelle par *Jos. Menter.* Violonc. u. Klavierstim.

Mus. Mss. 4488. Laendler pour le Violonzello par *Jos. Menter.* Vcl. u. Klavierstim.

Mus. Mss. 4489. Thema con Variationen par *Jos. Menter.* Vcl. u. Klav.

---

*) Vergl. die „Aria mit 30 Veränderungen". Übrigens finden sich Ansätze zu dieser Schreibweise schon bei *Pachelbel*; vergl. seine Arien mit Variationen in „Denkmäler deutscher Tonkunst" 2. Folge 2. Band.

Mus. Mss. 4490. Beatus ille. Ode von Horatz, von *Orlando di Lasso*. à 5 voc. Part.

Mus. Mss. 4491. Domine Deus meus à 6 voc., von *Giovanni Gabrieli*, 1615. Part.

Mus. Mss. 4492. Timor et tremor à 6 voc., von *Giov. Gabrieli*, 1615. Part.

Mus. Mss. 4493. Missa canonica à 4 voc. di *Giov. Gioseffo Fux*. (1821. Kopie.) Part.

Mus. Mss. 4494. Fuga à 3 per il Clavicembalo o Piano-Forte del Sigr. *C. Ph. C.* (?) *Bach*.

4494/1. Twelwe Voluntaries and Fugues for the Organ or Harpsichord with Rules for Tuning by the celebrated Mr. *Handel*.

4494/2. Suites de Pièces pour le Clavecin composées par *G. F. Handel*. (Kopie.) (à Amsterdam aux Depens de Michel Charles le Cene.)

Mus. Mss. 4495. Una Fuga (secondo il Tema del Sig. Müller a Leipsic) dedicata all Signore Barone de Venningen ... e composta da *Filippo Candella*.

4495/1. [Katzen-] Fuga del Sigre. Alessandro [richtig Domenico *Scarlati*. (sic!)

4495/2. Six Fugues or Voluntarys for the Organ or Harpsicord Composed by *G. F. Handel*. Troisième Ouvrage.

4495/3. Fuga per tonas Do, re, mi, fa, sol, la, Authore *Alexandro Poglietti*.

4495/4. Fugha per Clavicembalo o Organo del Sigr. *Albrechsberger*. (sic!) Opera 4 in Vienna presso Artaria et Comp. (Druck.)

4495/5. Fuga sopra il Thema Do, re, mi, fa, sol, la per il Clavicembalo o l'Organo composta dal Sigr. *Albrechtsberger*. Op. 5 in Vienna presso Artaria et Comp. (Druck.)

4495/6. Sei Fughe per L'Organo o Clavicembalo composte dal Sigr. *G. Albrechtsberger* ... Op. 7. In Vienna presso Artaria e Comp. (Druck.)

4495/7. Sei Fughe con una Toccata composte da *Giovanni Ernesto Eberlin*.

Sehr wünschenswert wäre es, wenn die übrigen Staats-Bibliotheken diesem Beispiele des Herrn Dr. Schulz, Bibliothekar in München, folgen wollten. Die Monatshefte stehen ihnen stets zur Verfügung.

* *Baldassare Galuppi*, 1706—1785. Étude Bibliographique sur les oeuvres dramatique par Alfred Wotquenne. Bruxelles 1902, Oscar Schepens & Co. — J. B. Katto. In 4°. 81 S. Wie der Titel schon aussagt, besteht die Arbeit in einem sehr sorgfältig angefertigten Verzeichnisse aller Opern, 112 an der Zahl und drei Kantaten, während dem Biographischen nur wenige Zeilen gewidmet sind. Das erste Verzeichnis ist chronologisch geordnet und umfasst die Zeit von 1722 bis 1775 (die Kantaten tragen die Jahreszahlen 1775, 1780 und 1782). Jeder Oper wird der Dichter und die verschiedenen Aufführungen nebst Bemerkungen über das Textbuch beigefügt, eine Arbeit die nur möglich war, indem dem Herrn Verfasser eine reiche Sammlung alter Textbücher vorlag. Wo letztere Quelle

fehlt müssen die Verzeichnisse von Allacci, Groppo und Wiel aushelfen. Darauf folgt ein Abschnitt aus Burney's History of Music über die in London stattgefundenen Aufführungen Galuppischer Opern, die in die Zeit von 1741 bis 1768 fallen, nebst einigen Nachrichten aus Venedig und Russland und einer kurzen Berührung seiner anderen Kompositionen im geistlichen und Instrumentalfache. Die ersten Opern, die von ihm aufgeführt wurden, sind nach dem vorliegenden Verzeichnisse andere als bisher angegeben wurde und zwar kam zuerst zur Aufführung: La fede nell' incostanza ossia gli Amici rivali, Vicenza, Teatro delle Grazie 1722, wurde in demselben Jahre in Chioggia, Nuova Teatro Boegan unter dem zweiten Titel: Gli Amici rivali gegeben, woraus Burney, History 4, 539, zwei Opern macht. Als zweite Oper führt Wotquenne an: Gl' Odj delusi dal sangue, komponiert von Galuppi und G. B. Pescetti, aufgeführt in Venedig 1728. Dorinda von 1729 ist erst die dritte Oper, die bisher für die erste galt. Der nächste Abschnitt von Seite 71 bis 80 zählt dieselben Opern nochmals in alphabetischer Ordnung auf mit Hinzufügung einiger Bibliotheken auf denen die eine und andere Partitur zu finden ist. Der Artikel im Quellen-Lexikon scheint dem Herrn Verfasser nicht bekannt gewesen zu sein, obgleich er im Juni 1901 im Buchhandel erschien, sonst wär wohl das Verzeichnis der Bibliotheken auf denen sich Galuppische Opern befinden etwas reichhaltiger ausgefallen. Nur im Schlusssatze scheint es als wenn er Kenntnis davon erhalten hätte, denn dort werden 3 Opern angeführt, die in obigen Verzeichnissen fehlen, sich aber im Quellen-Lexikon befinden. Auffallend ist die Anführung von Opern, die sich in der Bibliothek des Konservatoriums zu Brüssel befinden sollen und im Katalog desselben Verfassers fehlen. Nebenbei möchte ich mein Bedauern aussprechen, dass der Herr Verfasser mit der Fortsetzung, resp. mit der Vollendung obigen Kataloges so lange zögert. Der 1. Band, der die Gesangswerke enthält, dabei noch nicht vollständig alles anführt was die Bibliothek besitzt, erschien im Jahre 1898, also vor $3^1/_2$ Jahren und noch immer warten wir auf die Fortsetzung und müssen uns mit dem Unicum von Kataloge des Herrn *van Lamperen* begnügen. Eine gleiche Klage muss man an die Herausgeber des Kataloges des Liceo musicale zu Bologna richten, welche den 4. Band, der die Instrumentalwerke enthalten soll, schon seit 9 Jahren zurückhalten.

* Herr Dr. Johannes Wolf hat in den Sammelbänden der I. M. G. 1902, 599, eine interessante Studie über Tonsätze aus dem 14. Jahrhundert veröffentlicht und bringt auch einige Daten über Komponisten dieser Zeit, die bisher nicht bekannt waren: *Johannes de Florentia*, über den sein jüngerer Zeitgenosse Filippo Villani berichtet, wird nachweislich um 1346 gelebt haben, also um die Mitte des 14. Jahrhunderts. 28 Tonsätze zu 2 und 3 Stimmen lassen sich von ihm nachweisen. Über *Ghirardellus* oder *Gherardello da Firenze* wird gesagt, dass er vor 1400 gestorben sein muss (S. 611). Dr. Wolf lässt anfänglich fälschlich das zweite *r* des Namens weg. *Laurentius* oder *Lorenzo da Firenze* lebte zur Zeit Franco Sacchetti's, der 1400 starb. Vielleicht ist er identisch mit

Laurentius Masini, wie ihn obiger Villani erwähnt. *Donatus*, oder *Donato*, *Don Donato da Cascia* und *Donatus de Florentia*, war Presbyter im Benediktinerkloster zu Cascia bei Florenz; weiter ist nichts bekannt. Dass er dem 14. Jahrhundert angehört beweisen seine Tonsätze. Der letzte und bedeutendste der italienischen Komponisten des 14. Jhs. ist *Francesco Landino*. Das Biographische ist durch Villani bekannt, was schon Baini, Ambros, Lafage und nochmals Dr. Wolf S. 613 mitteilt. Neu ist die Feststellung des Todesdatum, wie es in einem Dokument des Florentiner Haupt-Staatsarchivs sich vorfindet, wo es heisst: Er starb den 2. September 1397 und wurde am 4. September in der Kirche San Lorenzo beigesetzt. Die Kompositionen oben genannter Meister sind im Quellen-Lexikon verzeichnet, sowie die Neuausgaben derselben. Dr. Wolf teilt als Anhang acht 2- und 3stimmige Gesänge mit und zwar von *Zacharias*, S. 618, 3stim. *Ghirardellus de Florentia*, S. 626, 3stim. Laurentius, S. 630, 2stim. *Johannes de Florentia* (de Cascia), S. 633, 2stim. *Donatus de Florentia*, S. 636, 2stim. Magister *Petrus*, S. 639, 2stim. *Franc. Landino*, S. 641, 2stim. *Paolo*, S. 644, 2stim. Ausserdem weist er noch auf die italienische Musikzeitung „Nuova musica“ Anno VI Nr. 64 und Anno IV Nr. 46 hin, in der er auch einige Tonsätze veröffentlicht hat.

* Die Kgl. Akademie der Tonkunst in München versendet ihren 28. Jahresbericht. 328 Schüler und Schülerinnen haben die Anstalt besucht. An 14 Vortragsabenden haben sich die Schülerkräfte geprüft. An älteren Werken kamen Bach, Händel, Leclair und Anerio zur Aufführung. Ein Bibliothekar ist zwar verzeichnet, doch von der Bibliothek wird in dem Bericht nichts erwähnt, ein Zeichen, dass es ein Stiefkind ist.

* Anfrage: Was verstand das 18. Jahrhundert in einer Symphonie périodique?

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XXXIV. Jahrg. 1902.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 10.

J. K. F. Fischer als Klavier- und Orgelkomponist.

(Von Dr. Richard Hohenemser-Frankfurt a. M.)

(Fortsetzung.)

Nur den Bass zu variieren war in bestimmten Formen zur Zeit *Fischer*'s schon längst üblich, nämlich in dem Passacaglio (auch Passacaglia, französisch Passacaille) und in der Ciacona (französisch Chaconne). Im Passacaglio soll der Regel nach das vier- oder achttaktige Thema, das stets im ungeraden Takte steht, während des ganzen Stückes im Bass erklingen. Bald wird es einfach wiederholt, bald figuriert oder durch Pausen unterbrochen, zuweilen auch in eine andere Tonart versetzt. In der Ciacona dagegen kann das Thema auch im geraden Takte stehen und auch in andern Stimmen erklingen, wenngleich es vorzugsweise dem Bass übertragen bleibt. Übrigens haben sich die Komponisten in der Praxis verschiedene Freiheiten erlaubt und nicht immer scharf zwischen Passacaglia und Ciacona unterschieden.*) *Fischer* pflegte beide Formen mit vielem Glück. Man muss aber zwischen solchen Stücken dieser Art, die er mitten unter andere Sätze einreihte, und solchen, die er an den Schluss einer Partie stellte, unterscheiden. Erstere sind, der Natur der Sache entsprechend, nur kurz, aber auch verhältnismäfsig nicht bedeutend. Am besten ist noch das „Passacaille“ in der 3. Partie

*) So tritt in *Bach*'s gewaltiger Orgel-Passacaglia das Thema auch gelegentlich in den höheren Stimmen auf.

des „Blumenbüschlein“; es hat freie Zwischensätze, d. h. solche, denen das Thema fehlt, und kehrt immer wieder in den Anfang zurück und zwar nicht nur im Bass, sondern auch in den übrigen Stimmen. Die „Chaconne“ der 3. Partie im „Parnassus“ bringt allerdings ihr Thema auch in der Umkehrung und in chromatischer Variierung, macht also formell Ansätze zu reicherer Ausgestaltung, vermag aber doch nicht unser Interesse zu fesseln. Ebensowenig vermag dies die Chaconne der 5. Partie, in welcher übrigens das Thema teilweise nur im Rhythmus festgehalten wird.

Ciacona und Passacaglia sind Formen, welche ihrem Wesen nach einen kraftvollen und grofsartigen Inhalt verlangen und welche sich in engem Rahmen offenbar nicht oder nur schwer entfalten können. Sie brauchen weite Dimensionen, und wo ihnen *Fischer* diese gönnen konnte, also am Schluss von Partien, da ist er ihnen durchaus gerecht geworden und hat das Wuchtigste und Glänzendste gegeben, das er zu geben hatte. Es war ein feiner Zug der Zeit, dass man es liebte, ganze Sammlungen mit einer Passacaglia oder einer Ciacona abschliefsen zu lassen. So verfuhr auch *Fischer* in seinen beiden Klavierwerken. Das „Blumenbüschlein“ schliefst mit einer Chaconne, welche zusammen mit einem Präludium die 8. Partie bildet, der „Parnassus“ mit einer „Passacaglia“, die am Ende einer vielsätzigen Partie steht. Aufserdem ist eine Chaconne das Finale der 6. Partie im „Parnassus“. Beide Chaconnen zerfallen in drei deutlich erkennbare Hauptteile. Die erste, in G-dur, bringt in ihrem ersten Teil das Thema auch im Sopran; dann wird es nicht nur nach G moll versetzt, sondern auch chromatisch variiert und mit einem chromatischen, ganz eigenartigen, man möchte sagen romantischen Kontrapunkt versehen. In dem neuen Durteile, welcher zu der Schwermut des unmittelbar vorangehenden einen höchst wirksamen Kontrast bildet, erscheint das Thema zunächst in einer Achtelfigur versteckt, schliefslich aber tritt es wieder in seiner ursprünglichen Gestalt auf. Man sieht: wir haben hier einen planvoll durchgeführten Bau vor uns. Der ernsten Schönheit dieses Stückes steht die mehr heitere und glänzende Schönheit der andern Chaconne gegenüber. Ihr Anfang, F dur, klingt wie festliches Trompetengeschmetter; dann aber erscheint das Thema gleichsam als Kantilene, wenigstens ergiebt sich diese Vortragsweise wie von selbst aus dem Verhältnis der figurierten Oberstimmen zum Bass. Der zweite Teil, C dur, verarbeitet hauptsächlich die Umkehrung des Themas; dann führt eine kurze Überleitung, die offenbar etwas langsamer zu nehmen ist, in die Haupt-

tonart und den Schlussteil. Die Passacaglia zerfällt nicht in scharf abgegrenzte Teile; aber um so merkwürdiger ist die Planmäfsigkeit, welche auch hier in der Anordnung der Tonarten hervortritt. Das Stück steht in D moll. Nach einer Einleitung wird das Thema in der Haupttonart durchgearbeitet, später auch seine nicht ganz genaue Umkehrung; dann erscheint es in F dur, hierauf nach kurzer Überleitung in A moll, um über F dur nach D moll zurückzukehren. Das ganze ist eine Komposition voll männlicher Kraft und den Chaconnen mindestens ebenbürtig, vielleicht sogar überlegen.

In diesen drei Werken lässt *Fischer* seine französischen Vorbilder ohne Zweifel weit hinter sich. Den handgreiflichsten Beweis aber, dass er trotz des französischen Einflusses doch ein deutscher Meister war, liefern seine Präludien. Zur künstlerisch selbständigen Behandlung freier Instrumentalstücke waren die Deutschen viel früher gelangt als zu derjenigen der Tanzformen. Dies hängt damit zusammen, dass während des ganzen siebzehnten Jahrhunderts in Deutschland die Orgelmusik die intensivste Pflege erfahren hatte, dass sie aber von der Klaviermusik noch nicht streng geschieden war, so dass sich die freien Instrumentalformen überhaupt, da sie ihrem Wesen nach der Orgel viel näher standen als die Tänze, mächtig entwickelt hatten, gleichviel ob sie nun im einzelnen Fall für das eine oder das andere Instrument bestimmt waren. Gerade in *Fischer*'s Präludien tritt seine geistige Verwandtschaft mit *Bach* klar zu Tage. Was ihn hier von den Franzosen vor allem unterscheidet und *Bach* näher rückt, ist die Kühnheit und Tiefe seiner Harmonik. Er scheut weder scharfe Vorhalte noch verminderte Septimen-Akkorde noch Alterationen. Das alles sind an sich nur Ausdrucksmittel, welche leicht zu dem Missbrauch, sie zum Zweck zu machen und damit zur sogenannten Stimmungsmusik verleiten Davon aber ist *Fischer*, wie im allgemeinen seine ganze Zeit, weit entfernt. Seine harmonischen Kombinationen sind stets dem natürlichen Melodiegange unter- oder doch beigeordnet; nur so sind in aller Musik die tiefstehenden Wirkungen möglich.

Zu den Kompositionen, die sich durch weiche und kühne Harmonik auszeichnen, gehören in erster Linie vier Präludien, die auch sonst, obgleich jedes eine andere Bezeichnung hat, durchaus die gleiche Form und einen sehr ähnlichen Stimmungsgehalt aufweisen. Es ist das Präludium der 2. Partie im „Blumenbüschlein", die Toccatina der 4., die Tastada der 7. und die Toccata der 9. Partie im „Parnassus". Sie alle bestehen aus Akkordfolgen, wobei fast

jeder Akkord mehrmals nacheinander wiederholt wird. Die Oberstimme ergiebt eine weitgeschwungene, sich ohne Unterbrechung durch das ganze Stück hinziehende Melodie. Diese im Verein mit der Harmonie, die an kühnen Dissonanzen ebenso reich ist wie an befriedigenden Auflösungen derselben, veranlasst den Spieler wie von selbst zu grofsen dynamischen Steigerungen und Rückgängen. Es liegt eine eigenartige, feierliche Gröfse in diesen Stücken. Den Vorrang möchte ich dem Präludium im „Blumenbüschlein“ geben, das entschieden eines *Bach* würdig wäre und auch in manchen Wendungen stark an ihn erinnert. Nur passt es in seinem tiefen Ernst nicht zu der leichten Anmut der nachfolgenden Tänze, wie überhaupt bei *Fischer* von einer innern Einheit der zu einer Partie zusammengefügten Sätze noch kaum die Rede sein kann. *Bach* fand diese Einheit, indem er, wie bereits erwähnt, die Sarabande zu einem Adagio ausweitete und von hier aus gleichsam die ganze Stimmung des Werkes bedingt sein liefs. Die Form der vier Präludien ist, wie *Seiffert* angiebt,*) wenigstens in der Klaviermusik neu. Die verschiedenen Bezeichnungen deuten darauf hin, dass *Fischer* um einen Namen für die neue Form in Verlegenheit war. Die Benennungen „Toccata“ und „Toccatina“ sind aber, soweit wir urteilen können, nicht glücklich gewählt; denn für die ältere Zeit und ebenso noch für Bach war die Toccata ein Orgel- oder Klavierstück, in welchem Folgen breiter Akkorde mit Lauf- oder Figurenwerk abwechseln.

Eine inhaltlich sehr bedeutende Toccata in diesem Sinn ist das sechste Präludium im „Blumenbüschlein“. Zeigt sich hier in den gewaltigen Akkordmassen vor dem Schluss wieder kühne, echt *Bach*'sche Harmonik, so treffen wir in einer andern Toccata, im achten Präludium des „Blumenbüschlein“, das zweite wichtige Moment an, das uns veranlasst, *Fischer* mit *Bach* in Vergleich zu setzen. Es ist die Art des Figurierens in Fällen, in welchen die Figuren nicht etwa eine Melodie umspielen, sondern selbständige Bedeutung haben, selbst zum Motiv werden. Man weifs, wie oft uns *Bach* durch die Melodik und den tiefen Ausdruck seiner Figuren zu immer neuer Bewunderung hinreifst, und man darf wohl behaupten, dass ihm *Fischer* zuweilen gleich gekommen ist. Um sich davon zu überzeugen, betrachte man in dem genannten Präludium namentlich die erste Figur, ferner das 1. und 5. Präludium der gleichen Sammlung, welch letzteres, da es noch einen charakteristischen Septimensprung

*) A. a. O. S. 228; übrigens kannte *Seiffert* den „Parnassus“ noch nicht.

des Basses und einen scharfen Nonenvorhalt aufweist, ganz wie eine *Bach*'sche Komposition erscheint, und endlich das 5. Präludium im „Parnassus", vielleicht das innigste Stück dieser Art, welches *Fischer* geschrieben hat. Die Figuren werden niemals zu eigentlichen Themen, d. h. sie werden nicht während des ganzen Stückes festgehalten, sondern nur eine Zeitlang imitierend, zuweilen auch kanonisch behandelt und dann von andern abgelöst. Dabei versteht *Fischer* die Kunst, überall den strengsten Zusammenhang zu wahren und sich nirgends in Weitschweifigkeiten zu verlieren. Die Fähigkeit, abgerundete Sätze zu gestalten, keine Note mehr zu schreiben, als nötig, die er an den knappen Tanzformen üben konnte, hat er in den Präludien glänzend bewährt.

Neben den akkordischen und den figurierten Präludien findet sich einmal in der 2. Partie des „Parnassus", eine „Ouverture und zwar in der Form, welche seit *Lully* in der französischen Oper typisch war und aus einem fugierten Allegro besteht, das von einem langsamen Satz in scharf punktiertem Rhythmus eingeleitet wird; häufig, aber nicht immer wird derselbe am Schluss wiederholt. *Seiffert* glaubte, dass die Übertragung dieser Form aufs Klavier, welche in den Suiten *Bach*'s und *Händel*'s eine wichtige Rolle spielt, zum ersten Male von *Georg Böhm* vollzogen worden sei; *Fischer* habe keine Ouverture geschrieben.*) Inzwischen hat uns das Bekanntwerden des „Parnassus" eines andern belehrt. Ob aber *Böhm* oder *Fischer* die Priorität zukommt, dürfte schwer zu entscheiden sein. Jedenfalls ist die „Ouverture" *Fischer*'s, deren langsamer Satz thematisch gebaut ist und am Schlusse nicht wiederkehrt, ein Stück von grofser Schönheit.

So hoch *Seiffert* auch *Fischer* als Klavierkomponisten stellt, so hält er doch die Orgelpräludien und -Fugen der „Ariadne" für seine besten und reifsten Leistungen. „Selbst das kleinste Sätzchen", sagt er,**) „verrät den Meister der Form, den empfindungsreichen, gedankentiefen Harmoniker, den gewandten Kontrapunktiker". Mit diesem Urteil kann ich mich nicht ganz einverstanden erklären. Dass *Fischer* die Formen und vorzugsweise die kleinen Formen meisterhaft beherrscht, dass er sie mit wertvollem Inhalt zu erfüllen weifs, haben wir an seiner Klaviermusik zur Genüge gesehen. Denselben

*) A. a. O. S. 258.
**) A. a. O. S. 230.

Vorzügen begegnen wir auch in der „Ariadne“. Aber wenn man deren Präludien und Fugen einerseits, die Partien der beiden Klavierwerke andererseits in ihrer Gesamtheit überschaut, so wird man doch zu dem Ergebnis gelangen, dass in letzteren mehr Empfindungsreichtum, mehr Gedankentiefe, mehr natürliche Frische und Originalität zu finden ist, dass die „Ariadne“ auch quantitativ mehr Sätze enthält, die uns nichts Bedeutendes zu sagen wissen, als die Partien, obgleich auch hier Einzelnes nicht auf voller Höhe steht.*) Zieht man das andere Orgelwerk, den „Blumenstrauſs“, mit in Betracht, so wird man vollends den Eindruck gewinnen, dass *Fischer* durch seine Begabung in erster Linie auf das Klavier hingewiesen war, dass ihm dagegen die Komposition für Orgel nicht so unmittelbar aus dem Herzen floss. Daran ändert auch die Thatsache nichts, dass er allerdings in den Fugen Gelegenheit fand, seine kontrapunktische Gewandtheit noch von einer anderen Seite zu zeigen als in den Partien.

E. von Werra macht auf zwei Punkte aufmerksam, die an *Fischer*'s Orgelwerken zunächst befremden könnten: einmal auf den seltenen Gebrauch des Pedals, das in den Fugen gänzlich fehlt, dann auf die Kürze der Stücke. Die erste Eigentümlichkeit hat *Fischer* mit allen süddeutschen Orgelkomponisten seiner Zeit gemein; das zweite hat seinen Grund darin, dass die Stücke dazu bestimmt waren, während des katholischen Gottesdienstes gespielt zu werden. Instrumental-Einlagen an bestimmten Stellen der Liturgie, nicht nur für Orgel, sondern auch für andere Instrumente, z. B. Violine, waren damals allgemein üblich.

Die „Ariadne“ besteht in ihrem Hauptteile aus 20 Fugen, welchen je ein Präludium vorangeht und welche nach Tonarten stufenweise aufsteigend geordnet sind, also ganz nach dem gleichen Prinzip wie *Bach*'s „Wohltemperiertes Klavier“, nur dass dieses unsere 24 Tonarten durchschreitet, während die „Ariadne“ nur 19 und einmal die phrygische Tonart, also eine alte Kirchentonart, bringt. *Fischer* ist demnach hierin ein sehr direkter Vorläufer *Bach*'s. Derartig angeordnete Sammlungen von Musikstücken, deren es vor *Bach* bereits mehrere gab,**) verfolgten den Zweck, den Organisten und

---

*) Hierzu rechne ich auſser den bereits genannten: das Präludium der 1., die beiden Menuetts der 3. und die Gavotte der 7. Partie im „Parnassus“.

**) Vergl. z. B.: Die Suiten von *Pachelbel* in „Denkmäler deutscher Tonkunst“ 2. Folge, 2. Band, ferner *W. Tappert* „Das wohltemperierte Klavier“ M. f. M. 1899, Nr. 8 u. 9.

Klavierspielern zu zeigen, welche Tonarten man benutzen könne, und sie auch in den entfernt liegenden Tonarten heimisch zu machen; denn damals war die gleichschwebende Stimmung der Tasten-Instrumente, die allein es ermöglicht, nach Durchlaufen von 24 Tonarten zum Ausgangspunkte zurückzukehren, und für welche *Bach* mit dem „Wohltemperierten Klavier“ eintrat, noch keineswegs allgemein eingeführt. Die verschiedenen ungleich schwebenden Temperaturen gestatteten nur den Gebrauch einer bald gröfseren bald geringeren Anzahl von Tonarten. Dass man bei dieser Verwirrung, bei diesem Kampfe des Neuen mit dem Alten der musikalischen Anleitung bedurfte, ist begreiflich.*)

Merkwürdig ist es, dass dieselben Männer, welche den Kreis der modernen Dur- und Molltonarten nach Möglichkeit zu erweitern suchten, dennoch in Bezug auf gewisse Dinge von den alten Kirchentonarten nicht loskommen konnten. So setzt *Fischer*, wie auch noch *Bach*, auch wenn er in reinem Dmoll schreibt, keine Vorzeichnung. Man nahm eben theoretisch und gleichsam zum Scheine noch immer an, es handele sich nicht um eine Molltonart, sondern um den ersten Kirchenton oder die dorische Tonart, die von D zu dessen höherer Oktave aufstieg und in der That keiner Vorzeichnung bedurfte, da sie von der 5. zur 6. Stufe keinen Halbton-, sondern einen Ganzton-Schritt machte. Konsequenterweise zeichnet *Fischer* in Gmoll ein B vor, in Cmoll zwei etc. — Amoll versah man nicht, wie es folgerichtig gewesen wäre, mit einem Kreuz; offenbar scheute man sich, die reine Molltonart, die man hier ja schon ohne Vorzeichnung vor sich hatte, künstlich zu verderben, um sie dann in Wirklichkeit doch anzuwenden. Dagegen bezeichnete man, nun wieder im Anschluss an die Theorie, Emoll mit 2, Hmoll mit 3 Kreuzen etc. Die Dur-Tonart hatte niemals zu den eigentlichen Kirchentönen gehört; erst *Glarean* hatte sie, der Entwickelung der praktischen Musik nachgebend, in seinem 1547 erschienenen „Dodekachordon“ in sein neues System der Kirchentonarten aufgenommen. Sobald man darauf verfiel, eine Tonleiter um eine Quarte oder Quinte zu transponieren, — und das geschah bereits im 16. Jahrhundert und früher — mussten sich die heute gebräuchlichen Vorzeichnungen der Dur-Tonarten von selbst entwickeln. In der That begegnen wir ihnen bereits zur Zeit *Fischer*'s auf Schritt und Tritt; aber interessante Ausnahmen kamen

*) Vergl. über diesen Gegenstand u. a. *E. von Werra*: „Ein halbvergessenes Blatt in der Musikgeschichte“ Gregoriusblatt-Düsseldorf 1889.

doch noch vor. So setzt *Fischer* in der „Ariadne“ in Asdur nur 3 B, offenbar durch die Art, wie er Fmoll bezeichnet, verleitet. Sehr charakteristisch für die Verwirrung, in der er sich hinsichtlich der alten und neuen Tonarten befand, ist der „Blumenstraufs“. Auf dem Titel heifst es ausdrücklich: „in acht tonos ecclesiasticos oder Kirchen-Thon eingetheilet“; aber die acht vorkommenden Tonarten lassen sich weder aus dem mittelalterlichen System der Kirchentöne noch aus demjenigen *Glarean's* erklären. Reines Dur ist nicht weniger als dreimal vertreten.

Jede der acht Gruppen im „Blumenstraufs“ besteht aus einem Präludium, sechs Fugen und einem Finale in der gleichen Tonart. Ich glaube nicht, dass der Komponist beabsichtigte, mit dieser Zusammenstellung jedesmal ein Ganzes zu geben, das, wie eine Suite, hintereinander gespielt werden sollte; vielmehr wollte er wohl nur den Organisten eine Auswahl von Stücken in verschiedenen Tonarten darbieten. Gegen diese Annahme beweist es nichts, dass an zwei Stellen zwei unmittelbar einander folgende Fugen in einer gewissen Beziehung zu einander stehen, indem die zweite das Thema der ersten in der Umkehrung durchführt.*) Auf solche Einfälle kann ein Komponist, der sich vorgenommen hat, nicht weniger als 48 Fugen in einem Werke zu vereinigen, leicht geraten.

Nach Form und Inhalt gestatten die Stücke beider Orgelwerke eine gemeinsame Betrachtung, wenn man zuvor erwähnt hat, dass die Finales im „Blumenstraufs“ ganz einfache Nachspiele sind, wie sie jeder Organist erfinden kann, also keinerlei Bedeutung beanspruchen. Im allgemeinen scheinen mir die Präludien entschieden den Vorzug vor den Fugen zu verdienen. Sie sind im wesentlichen wie die figurierten Klavier-Präludien beschaffen und verdanken ihre zum Teil hohe Schönheit den gleichen Eigenschaften. Stücke in echt *Bach*'schem Geiste sind z. B. in der „Ariadne“ das tiefernste Hmoll-, das ausdrucksvoll figurierte Gmoll-Präludium und das in der phrygischen Tonart mit seinen scharfen Nonenvorhalten, im „Blumenstraufs“ das 8. Präludium, in welchem charakteristische Sprünge imitierend behandelt werden, und vor allem das fünfte, dessen melodische, sich in weiten Intervallen durchaus natürlich bewegende Figurierung geradezu unübertrefflich genannt werden muss. Sehr bedeutend ist auch das Cmoll-Präludium der „Ariadne“, dessen Schluss sich, was

*) Vergl. in der 1. Gruppe Fuge 3 und 4, in der 2. Gruppe Fuge 1 und 2.

Intensität der Wirkung betrifft, mit der chromatischen Stelle der Gdur-Chaconne vergleichen lässt. Ganz unerwartet tritt statt des Molldreiklanges der Tonika der Dur-Dreiklang ein, aber zunächst noch als Dominante von Fmoll behandelt; dann erst erscheint das volle Cdur, und nun folgt noch ein mehrmaliger Wechsel zwischen Dur und Moll, bis das Stück in Dur ausklingt.

Es ist nur selbstversändlich, dass die Orgel doch zu einigen Stiländerungen gegenüber den Klavierpräludien Anlass gab. Wie das Klavier und namentlich das der damaligen Zeit mit seinem äufserst rasch verklingenden Ton mehr auf Figurierung, die Orgel aber mehr auf rein kontrapunktische Gebilde und auf langgezogene Melodieen hindrängt, so finden sich auch unter *Fischer*'s Orgelpräludien solche mit einem wirklichen Thema und andere mit einer etwas getragenen Melodie in der Oberstimme. Thematisch ist das Cdur-Präludium der „Ariadne“ und das in Hdur, dessen Imitationen sich durch besondere Weichheit auszeichnen; beide Stücke beginnen übrigens kanonisch. Von einer Melodie in der Oberstimme kann man bei dem wunderbar milden Esdur-Präludium und bei dem in Asdur sprechen, dessen Melodik stark an *Händel* gemahnt. Auch zwei Präludien mit pastoralem Charakter, den man damals Orgelstücken verschiedener Art zu geben liebte, sind in der „Ariadne“ enthalten. Beide, das Gdur- und das Adur-Präludium, sind motivisch figuriert, bringen gegen Schluss einen Orgelpunkt und kehren, was bei einem freien Stücke für die damalige Zeit sehr auffallend ist, mit einer Coda in den Anfang zurück. Vom Orgelpunkte macht *Fischer* im ganzen nur selten Gebrauch, einmal noch sehr schön in dem glänzenden 7. Präludium des „Blumenstrauss“.

Für die Beurteilung der Fugen *Fischer*'s kann man nur dann den richtigen Standpunkt gewinnen, wenn man nicht den Mafsstab anlegt, an den uns *Bach* gewöhnt hat; dazu sind sie schon äufserlich viel zu kurz. Diejenigen des „Blumenstrauss“ haben in der Regel nur eine Durchführung, der sich öfters noch einige Engführungen anschliefsen; die der „Ariadne“ haben freilich meist die gewöhnliche Fugenform, sind aber auch nicht ausgedehnt. Hier finden sich auch solche, die gleich mit Engführungen beginnen, wie Nr. 1 und 2, die also keine eigentlichen Fugen, sondern Fugghetten sind. Zuweilen wird das Thema nicht gleich auf der Dominante, sondern erst auf der Tonika beantwortet,*) ein Umstand, der auf eine Zeit

*) Vergl. in der „Ariadne“ die Amoll-Fuge, im „Blumenstrauss“ die 1. Fuge der dritten und die 3. der achten Gruppe.

zurückdeutet, in welcher die Fugenform noch in Entwicklung begriffen war. Auch die Freiheit, die erste Note des Themas bei späteren Einsätzen zu verkürzen,*) hat sich *Bach* nicht mehr erlaubt.

(Schluss folgt.)

Verzeichnis von Kirchenmusiken Johann Kuhnau's aus den Jahren 1707—1721.

(Bernh. Friedr. Richter.)

1. **Texte** | zur Leipziger | Kirchen-Music | Auff die Heiligen | Oster-Feyertage | 1707. | Leipzig | gedruckt bey Imanuel Tietzen.

kl. 8°, 15 S. Archiv der Nic.-Kirche.

Andacht über die Aufferstehung Christi.

Erster Theil. | *Auff* | *den ersten Oster-Feyer-Tag.* (Früh in der Kirchen zu St. Nicolai, und in der Vesper zu St. Thomä.)

Hüter des Grabes à 3: Him̄el, bricht der Abgrund auff? ...

Christus: Nun ist der Tod besiegt ...

Terzett der Maria Magd. Mar. Jacobi und Salome.

Engel: Warum weinest du? ...

Tutti: Es sieget der Heyland aus Juda gezeuget ...

Andrer Theil | *auff den andern Oster-Feyertag.* (Früh in der Kirchen zu St. Thom., in der Vesper zu St. Nic.)

Das Ganze scheint ein volles Oster-Oratorium gewesen zu sein.

Auff | *den dritten Oster-Feyer-Tag.* (In der Kirchen zu St. Nic.)

Der Tod ist verschlungen in den Sieg ... Wohl eine Motette.

2. **Texte** zur Music | Bey dem am | *Jubel-Feste* | Der | Löblichen *Universität* | zu *Leipzig* | In | der Kirche zu St. Nicolai | Den 4. Decembr. An. 1709. gehaltenen Gottesdienste. | Leipzig, | Gedruckt bey Imanuel Tietzen.

4°, 4 S. Archiv d. Nic.-Kirche.

Zum Anfange: Dieſs ist der Tag, den der Herr gemacht hat ... (Ps. 118, 24.)

Vor der Predigt: Der Herr hat Zion erwehlet ... (Ps. 132, 13—18. Untermischt mit 3 Strophen eines 8zeiligen Liedes: Dieſs ist der Ort, den ich erlesen.)

Nach der Predigt: Halleluja. Lobet den Herrn in seinem Heiligthum ... (Ps. 150.)

---

*) Vergl. „Ariadne" Nr. 8, 9 und 14, „Blumenstrauss" 5. Fuge der 8. Gruppe.

3. **Texttorso,** zerrissen, beginnend mit pag. 65, bis p. 80 gehend, ohne Jahresangabe, jedenfalls aber Kuhnau'sche Kirchenmusiken.

kl. 8⁰. Archiv d. Nic.-Kirche.

An dem Fest-Tage St. Michaelis. (Früh zu St. Nic., nachm. zu St. Thom.)

Vor der Predigt: Michael, wer ist wie Gott? Laſs die Hölle Lermen blasen ...

Nach der Predigt: Ich bin noch auff Erden ...

Am XVII. Sonntage nach Trinit. (In der Kirche zu St. Thomä.)

Du Arzt in Israel ...

Nach der Predigt: Mein Gott, wie herrlich ist der Tag ...

Am XVIII. Sonntag nach Trin. (St. Nicolai.)

Leite mich in Liebesseilen ...

Nach der Predigt: Ja, es ist keine Lieb im Lande ...

Am XIX. Sonntage nach Trin. (St. Thomä.)

Jesu, hier ist deine Stadt ...

Nach der Predigt: Die Welt weiſst dir den Rücken ...

4. **Texte** zur Leipziger Kirchen-Music, ... vom ersten Advent-Sonntage dieses zu Ende lauffenden 1709ten Jahres bis wieder dahin Anno 1710. (Stadtbibl. in Leipzig.)

Enthält die in voriger Nummer der M. f. M. abgedruckte Vorrede Kuhnau's.

Am ersten Advent-Sonntag. (St. Nicolai.)

Thue mir auff, liebe Freundin, meine Schwester ...

Am 2., 3. und 4. Adventsonntage fielen, wie noch heute, in Leipzig die Kirchenmusiken aus.

Am Heiligen Weyhnachts-Feyertage. (Früh St. Nicolai, Vesper St. Thomä.)

Ach daſs die Hülffe aus Zion käme ...

In der Kirche zu St. Pauli.

Vor der Oration: Verbum caro factum est ...

Nach der Oration: Hodie collaetantur coeli cives ...

Am andern Weyhnachts-Feyertage. (Früh St. Thomä, Vesper St. Nicolai.)

Fürchtet euch nicht für denen, die den Leib tödten ...

Am dritten Weyhnachts-Feyertage. (St. Nicolai.)

Zeuch mich nach dir so laufen wir ...

Sonntag nach Weyhnachten. (St. Thomä.)

Siehe da, ich lege einen auserwehlten, köstlichen Eckstein ...

Auf das Fest der Beschneidung Christi (1. Jan. 1710). (Früh St. Nicolai, Vesper St. Thomä.)

Das Alte ist vergangen, siehe es ist alles neu geworden.

Sonntag nach der Beschneidung Christi. (St. Thomä.)

Fleuch, mein Freund, und sei gleich einem Reh ...

Auff das Fest der H. 3 Könige. (Früh St. Nicolai, Vesper St. Thomä.)

Mache dich auff, werde Licht ...

I. Sonntag nach dem Feste der Heil. 3 Königen. (St. Thomä.)

Ich will auffstehen und in der Stadt umhergehen ...

II. Sonntag nach dem Feste der Heil. 3 Königen. (St. Nicolai.)

Was betrübst du dich, meine Seele ...

III. Sonntag nach dem Feste der Heil. 3 Kön. (St. Thomä.)

Ist denn keine Salbe in Gilead? ...

Auff das Fest Mariä Reinigung. (Früh St. Nicolai, Vesper St. Thomä.)

Siehe ich will meinen Engel senden ...

Am V. Sonntag nach d. Feste d. Heil. 3 Könige. (St. Thomä.)

Siehe, es kommt ein Tag, der brennen soll ...

Sonntag Septuagesimä. (St. Nicolai.)

Also werden die Letzten die Ersten ...

Sonntag Sexagesimä. (St. Thomä.)

Wer Ohren hat zu hören, der höre ...

Sonntag Estomihi. (St. Nicolai.)

Siehe, ich komme, im Buch ist von mir geschrieben.

Am Feste Mariae Verkündigung. (Früh St. Nicolai, Vesper St. Thomä.)

Das alte ist vergangen, siehe es ist alles neu geworden ...

5. **Texte** ... auff die heiligen Weyhnachts-Feyertage, 1710 und einige darauff folgende Sonn- und Fest-Tage 1711. (Stadtbibl. in L.)

Am I. Weyhnachts-Feyertage. (Früh St. Nicolai, Vesper St. Thomä.)

O mehr als Englisches Gesichte! Der Himmel theilet sich entzwey ...

Am II. Weyhnachts-Feyertage. (Früh St. Thomä, Vesper St. Nicolai.)

Wiltu, mein Gott, diſs Hertz verlaſsen ...

Am III. Weyhnachts-Feyertage. (St. Nicolai.)

Du weiſst, mein Gott daſs ich dich liebe ...

Am Sonntag nach Weyhnachten. (St. Thomä.)

Kommt her, und sehet an die Werke des Herrn ...

Am Feste der Beschneidung Christi (1. Jan. 1711). (Früh St. Nicolai, Vesper St. Thomä)

Ich will dich erhöhen, mein Gott ...

Sonntag nach dem Feste der Beschneidung Christi. (St. Thomä.)

Traum ich nicht, so spricht mein Jesus In dem Hertzen bey mir ein ...

Auff das Fest der Heil. 3 Könige. (Früh St. Nicolai, Vesper St. Thomä.)

Um deines Tempels willen zu Jerusalem werden dir die Könige Geschenke zuführen ...

I. Sonntag nach dem Feste der Heil. 3 Könige. (St. Thomä.)

Gespräch zwischen Jesu, der Seele, und der Menschlichen Vernunft.

Seele: Flöſs mir von deinen süſsen Lehren ...

6. **Texte** ... auff die heiligen Oster-Feyertage, ingleichen auff Jubilate, Cantate und das Fest der Himmelfarth Christi, Anno 1711. (Bibl. d. Vereins für d. Geschichte Leipzigs.)

Am ersten Oster-Feyertage. (Früh St. Nicolai, Vesper St. Thomä.)

Sammle dir, getreue Seele, Angenehme Specerey.

Am andern Oster-Feyertage. (Früh St. Thomä, Vesper St. Nic.)

Der Herr, dein Gott, wird selber mit dir wandeln ...

Am dritten Oster-Feyertage. (St. Nicolai.)

Ich unterrede mich mit deinem Hertzen ...

Am Sonntage Jubilate. (St. Thomä.)

Vermischte Traurigkeit und Freude Regiert in der beklemmten Brust ...

Am Sonntag Cantate. (St. Nicolai.)

Wie groſs ist deine Güte, Gott, die du verborgen hast ...

Am Himmelfarths-Tage. (Früh St. Nicolai, Vesper St. Thomä.)

Du wirst, mein Heyland auffgenommen und fährest nunmehro Himmel an ...

(Aus welchem Grunde mögen wohl an den Sonntagen Quasimodogeniti und Rogate die Kirchenmusiken ausgefallen sein?)

7. **Texte** ... auff die heiligen Pfingst-Feyertage, ingleichen auff das Fest der Heil. Dreyfaltigkeit. Anno 1711. (Stadtbibl. in Leipzig.)

Am ersten Pfingst-Feyertage. (Früh St. Nic., Vesper St. Thomä.)

Sanffter Wind, beliebtes Brausen Aus des Himmels heil'ger Höh'! ...

Am andern Pfingst-Feyertage. (Früh St. Thomä, Vesper St. Nic.)

Also hat Gott die Welt geliebet ...

Am dritten Pfingst-Feyertage. (St. Nicolai.)

Siehe ich will mich meiner Heerde selbst annehmen und sie suchen ...

Auff das Fest der Heiligen Dreyfaltigkeit. (Früh St. Thomä, Vesper St. Nicolai.)

Diſs ist der Tag Der heiligen Dreyfaltigkeit ...

8. **Texte** ... auff das Andere Jubilaeum der Evangelischen Kirche, Anno 1717.

(Archiv der Nicolaikirche. Ein Buch in 4⁰. Gedrucktes und Geschriebenes über das Jubiläum enthaltend.)

Auff den ersten Feyertag (31. October). (Früh St. Nicolai, Vesper St. Thomä.)

Zion auf! ermuntre dich, Jauchze heut in deinen Thoren ...

Auff den andern Feyertag (1. November). (Früh St. Thomä, Vesper St. Nicolai).

Tobet ihr Pforten der Höllen ...

Auff den dritten Feyertag (2. Nov.). (St. Nicolai.)

Herr, der Feinde sind zu viel ...

(Schriftliche Bemerkung des Küsters der Nicolaikirche: Diese Music ist in denen beiden Hauptkirchen, als nehmlich zu St. Nicolai und St. Thomä von dem Herrn Cantore Johann Kühnauen gehalten worden.)

In der Paulinerkirche (3. Nov.).

Tibi litamus rerum opifex pie, Grates sereno pectore maximas...

(Bemerkung des Küsters der Nicolaikirche: Diese Oda Secularis ist Mittwoch als den 3ten Novembris 1717. bey der solennen Oration in Templo Paulino von Herrn Cantore Johann Kuhnauen unter drey Cöhren von denen Thomas Schülern gemacht worden.)

9. **Texte** ... auff die Heiligen Weyhnachts-Feyertage, und den Sonntag darauf, 1720. Ingleichen auf das Fest der Beschneidung Christi, den drauf folgenden Sonntag, das Fest der Offenbahrung und den Sonntag darauf, des 1721sten Jahres.

(Bibl. des Ver. f. d. Geschichte Leipzigs.)

Auf den I. Weyhnachts-Feyertag. (Früh St. Nic., Vesper St. Thomä.)

Uns ist ein Kind gebohren, ein Sohn ist uns gegeben ...

Auf den II. Weyhnachts-Feyertag. (Früh St. Thomä, Vesper St. Nicolai.)

Sey getreu bifs in den Tod, so will ich dir die Krone des Lebens geben ...

Auf den III. Weyhnachts-Feyertag. (St. Nicolai.)

Für uns ein Mensch gebohren, im letzten Theil der Zeit ...

Auf den Sonntag nach Weyhnachten. (St. Thomä.)

In dulci iubilo etc.

Auf den Neuen Jahrs-Tag. (Früh St. Nic., Vesper St. Thomä.)

Redet unter einander von Psalmen und Lobgesängen.

Auf den Sonntag nach dem Neuen Jahre. (St. Thomä.)

Seyd willkommen, frohe Stunden, Höchst erwünschte Gnadenzeit.

Auf das hohe Neue Jahr. (Früh St. Nic., Vesper St. Thomä.)

Kündlich grofs ist das gottseelige Geheimnifs ...

Dom. post Epiphan. (St. Thomä.)

O Süfsester Jesu, o freundliches Kind! ...

Mitteilungen.

* *Julius Schäffer*, eine Biographie von *E. Bohn*, Separatabdruck aus der Chronik der Universität (Breslau's) für 1901/02. 8°. 11 S. Eine auf Grund sicherster Information mit ungeteilter Anerkennung seiner Leistungen abgefasste Biographie, die sowohl den Menschen wie den Künstler, Dirigenten, Lehrer und Kritiker in seiner Bedeutung hervorhebt. Nur gegen einen Ausspruch möchte ich Verwahrung einlegen, dass nämlich Schäffer auch die ältere Musik-Literatur aus dem Grunde kannte (S. 5). Schäffer sandte mir im Jahre 1880 einen Band Duette mit ausgesetztem Generalbass und wollte von mir den Komponisten derselben erfahren, behauptete auch nebenbei, dass der ausgesetzte Generalbass eine Arbeit des 17. Jahrhunderts sei. Die Duette waren von Agostino Steffani und der ausgesetzte Generalbass von August Ferdinand Häser, einem Musiker des 19. Jahrhunderts. Über letztere Nachricht fühlte sich Schäffer so enttäuscht, dass er mir den ferneren Verkehr kündigte und aus der Gesellschaft für Musikforschung austrat.

* Herr Dr. *Kurt Benndorf* hat im Dresdner Anzeiger. Montags-Beilage Nr. 33 S. 261 einen interessanten Artikel über den Bestand der Kgl. öffentlichen Bibliothek in Dresden in betreff des Besitzes an Musikalien und Bücher über Musik veröffentlicht, an dem man nur die Angaben vermisst, was bisher an Katalogen und Verzeichnissen gedruckt und veröffentlicht ist. So brachten die Monatshefte als Beilage zu den Jahrgängen 1889 und 1890 ein Verzeichnis sämtlicher Musikhandschriften und der Druckwerke des 16. und 17. Jahrhunderts und das im Erscheinen begriffene Quellen-Lexikon bringt den vollständigen Besitz, sowie den der

später zugeteilten Bibliotheken, wie der Kgl. Musikalien-Sammlung, der Bibliotheken von Löbau, Grimma, Pirna und Glashütte.

* Es bürgert sich seit einiger Zeit bei den Musikschriftstellern die Unsitte ein die Eigennamen im Genitiv mit angehängtem *s* ohne *Apostroph* zu schreiben, was bei wenig bekannten Autoren leicht zu Irrtümern Veranlassung geben kann. Ein Grund liegt nicht vor, nur eine am unrechten Orte angebrachte Sparsamkeit kann hier der Grund dieser Unterlassung sein. Ich erinnere nur an die Unsitte des 17. und 18. Jahrhunderts den Eigennamen im Akkusativ ein „en“ anzuhängen, was uns heute oft in Zweifel lässt wie der Name eigentlich geheißen hat.

* Katalog von *Wilhelm Jacobsohn & Co.* in *Breslau*, enthält neben Büchern aus allerlei Fächern auch S. 44 eine Sammlung Bücher über Musik aus neuerer Zeit, darunter auch die Monatshefte Jahrgang 3—9, 11, 12, wovon mehrere Jahrgänge vergriffen sind.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XXXIV. Jahrg. 1902.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 11.

J. K. F. Fischer als Klavier- und Orgelkomponist.

(Von Dr. Richard Hohenemser-Frankfurt a. M.)

(Schluss.)

Obgleich also die Fugen *Fischer*'s durchaus keine Schöpfungen grofsen Stiles sind und zuweilen eine gewisse Unausgereiftheit der Form bekunden, so sind sie doch durchweg mit gröfster Gewandtheit und Geschicklichkeit gearbeitet, und wenn auch manche unter ihnen mehr wohlklingend als gehaltvoll sind, so stehen ihnen doch andere von grofser, ja von vollendeter Schönheit gegenüber, und an geistvollen Zügen im einzelnen ist kein Mangel. Besonders zeichnen sich die Themen fast immer durch ausgeprägte Melodik aus und sind zur polyphonen Behandlung gut geeignet.*) Oft lassen sie an sich mehr erwarten als der Komponist aus ihnen gemacht hat. Der geringe Umfang der Fugen war eben ihrer vielseitigen Durcharbeitung hinderlich. Aber *Fischer* that doch wohl daran, bei der kleinen Form stehen zu bleiben; denn wie wir aus der einzigen gröfser angelegten Fuge, die wir von ihm kennen,**) und aus seiner ganzen künstlerischen Eigenart wohl vermuten dürfen, fehlte ihm die Begabung für die grofse, wirklich durchgebildete Fuge, die sich hinsichtlich ihrer

*) Ausnahmen bilden nur einige rhythmisch oder melodisch monotone Themen; vergl. in der „Ariadne" die Gmoll- und die Hdur-Fuge, im „Blumenstrauss" die 4. Fuge der dritten, die 4. der vierten, und die 6. der sechsten Gruppe.

**) „Blumenstrauss" 5. Fuge der siebenten Gruppe.

Formvollendung und der Tiefe ihres Gehaltes mit der klassischen Symphonie vergleichen lässt. Bei der Bearbeitung der Themen verwendet *Fischer* die im speziellen so genannten kontrapunktischen Künste nur selten.*) Dagegen versteht er meisterhaft, das Thema motivisch zu behandeln, und erzielt dadurch namentlich sehr wirksame Schlüsse. So wird im Schlussteil der Cismoll-Fuge der „Ariadne", der übrigens mit der harmonischen und melodischen Verwendung der verminderten Quarte stark an *Bach* erinnert, das Thema nur angedeutet. In der Emoll-, Fismoll und Asdur-Fuge wird ganz am Schlusse andeutungsweise auf das Thema zurückgegriffen. Ein anderes Mal**) geht die Fuge in einen sehr schönen motivischen Nachsatz, gleichsam in eine Coda aus. Motivische Behandlungsweise kann man es auch nennen, dass *Fischer* einmal die beiden Perioden des Themas vertauscht. Es ist in der Ddur-Fuge der „Ariadne", deren Thema mit der mehrmaligen Wiederholung eines Tones beginnt; am Schluss der Fuge erscheint zunächst der weitere Teil des Themas und dann erst die Tonwiederholung, wodurch ein sehr natürliches motivisches Ausklingen des Stückes erreicht wird. Einmal***) wird auch zunächst nur das Anfangsmotiv eines Themas zu Engführungen benützt und danach erst dieses selbst.

Es wurde bereits erwähnt, dass sich auch unter den Fugen *Fischer*'s wahrhaft vollendete Stücke finden. Ich möchte nur ganz kurz auf diejenigen hinweisen, die mir als die wertvollsten erscheinen Die Gdur-Fuge der „Ariadne" und die 2. Fuge der 7. Gruppe im „Blumenstrauss" können uns lehren, welcher Anmut und Leichtigkeit die Fugenform fähig ist. Solche Stücke, deren Grundstimmung übrigens in den Fugen *Fischer*'s häufig anzutreffen ist, sind besonders geeignet, diejenigen zu bekehren, welche die Fuge noch immer für ein künstliches Produkt des kaltberechnenden Verstandes halten. Ein stolzes, glänzendes Stück, das in seinem Charakter an die Fdur-Chaconne erinnert, ist die 4. Fuge der 8. Gruppe im „Blumenstrauss", ein Stück voll gehaltener Kraft die 3. Fuge der 2. Gruppe. Die ernste Schönheit der beiden ersten Fugen dieser Gruppe beruht in erster

*) Vergl. „Ariadne" Fismoll-Fuge, in welcher das Thema auch in der Umkehrung erscheint und mit dieser enggeführt wird, ferner „Blumenstrauss" 4. Fuge der 3. Gruppe, welche das Thema zum Schluss in der Umkehrung bringt. Doppelfugen kommen nur zweimal vor: „Ariadne" Adur, „Blumenstrauss" 3. Fuge der 6. Gruppe.

**) „Blumenstrauss" 5. Fuge der 6. Gruppe.

***) „Blumenstrauss" 3. Fuge der 8. Gruppe.

Linie auf ihren ausdrucksvollen Themen, die jenen Sprung in die verminderte Septime aufweisen, der uns bei *Bach* so oft und jedesmal mit so tiefer Wirkung begegnet. Von ähnlichem Charakter ist die 5. Fuge der 1. Gruppe, die mit ihrem gesangreichen ebenmäſsig dahinflieſsenden Thema zweifellos zum Ergreifendsten gehört, was *Fischer* geschrieben hat.

Den Präludien und Fugen der „Ariadne“ sind noch fünf Ricercare beigegeben. Ursprünglich, d. h. zur Zeit der beiden *Gabrieli*, war das Ricercare ein Orgelstück, in welchem nacheinander mehrere Themen kontrapunktisch durchgearbeitet wurden. Bei *Fischer* aber ist es diejenige Form, welche man in Italien ursprünglich mit „Fantasia“ bezeichnete; hier wird während des ganzen Stückes ein Thema festgehalten. *Fischer* verwendet als solches jedesmal die erste Zeile eines Chorales, dessen Textanfang er in der Überschrift angiebt. Nachdem das Thema fugenmäſsig durch alle Stimmen gegangen ist, wird es stets polyphon, aber frei weitergeführt. Z. B. wird ihm in Nr. 1 eine Figur als Kontrapunkt beigefügt, während in Nr. 3 fast das ganze Material dem Thema entnommen ist.

Die Melodie-Anfänge selbst hat *Fischer* im wesentlichen in der Gestalt benützt, in welcher sie ihm überliefert waren. Zwar ist in Nr. 2 „Der Dag der ist so freüdenreich“ und in Nr. 3 „Da Jesus an dem Creütze stund“ die erste Note doppelt so lang als in den gesungenen Liedern, so dass beide Stücke statt mit dem Auftakt, mit dem vollen Taktteil beginnen.*) Diese Eigentümlichkeit, welche im Gesange unmöglich wäre, da sie zur Betonung einer sprachlich unbetonten Silbe führen würde, findet sich in instrumentalen Übertragungen nicht selten. Wenn also *Fischer* nicht schon andere Bearbeitungen der erwähnten Lieder kannte, so that er doch sicher mit der Dehnung der ersten Note nichts Ungewöhnliches; im weiteren Verlaufe der Stücke wird sie dann auch auf ihr ursprüngliches Maſs verkürzt. Ferner ist in Nr. 4 „Christ ist erstanden“ der erste Ganztonschritt in einen Halbtonschritt verwandelt.**) Wir haben hierin einen frühen Beleg für jene Modernisierungen alter Kirchenlieder zu erblicken, welche man bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts

*) Vergl. die betreffenden Melodieen in „*W. Bäumker*, Das kath. deutsche Kirchenlied“. 1. Bd. S. 286 u. 446.

**) Die Melodie steht bei *Bäumker* unter „Christus ist auferstanden“, 1. Bd. S. 510; die Melodie zu Nr. 5 „Kom Heiliger Geist mit deiner genad“ findet sich unter „Ist das der Leib, Herr Jesu Christ“, S. 561; Text und Melodie zu Nr. 1 „Ave Maria klare“ stehen im 2. Bd. S. 86.

und teilweise wohl auch noch im neunzehnten Jahrhundert vornahm, um die Melodieen den modernen Tonarten und dem jeweiligen Zeitgeschmack anzupassen; dass sie dabei fast ausnahmslos verwässert und verweichlicht wurden, ist natürlich. Auch in unserem Falle wirkt der Ganztonschritt viel kräftiger und besser als der Halbtonschritt. Im übrigen aber ist das Stück, wie auch die andern Ricercare, keineswegs unbedeutend. Kompositionen von wirklich grofser und echt orgelmäfsiger Schönheit sind Nr. 2 und namentlich Nr. 3. In der Geschichte der Choralbearbeitungen nimmt *Fischer* trotzdem keinen wichtigen Platz ein, da er, indem er stets nur eine Choralzeile benützte, sich mehr nur zufällig an den Choral anlehnte, ihn aber nicht zum Gerüst seiner Kompositionen machte.

Nachdem wir im Vorstehenden versucht haben, uns von *Fischer*, dem Klavier- und Orgelkomponisten, ein Bild zu machen, fragt es sich jetzt, in welchem Verhältnis er zu seinen grofsen jüngeren Zeitgenossen *Bach* und *Händel* steht. Wir besitzen keine ausdrückliche Überlieferung, dass sie seine Werke gekannt hätten. In der Sammlung von Klavier- und Orgelkompositionen, die sich der ältere Bruder *Bach*'s angelegt hatte und welche dieser als Knabe heimlich abgeschrieben haben soll, befanden sich nach der Angabe *Forkel*'s*) auch Stücke von *Fischer*. Da *Bach* schon im Jahre 1700 von Ohrdruf, wo er bei seinem Bruder gelebt hatte, nach Lüneburg ging, könnte es sich nur um Stücke aus dem „Blumenbüschlein" handeln.**) Das ist das einzige historische Zeugnis, welches wir haben, und dieses ist sehr unsicher. Auch die Züge, welche, wie wir sahen, namentlich *Bach* mit *Fischer* gemein hat, deuten nicht auf unmittelbare Beeinflussung hin, sondern wir haben in ihnen nur einen Teil dessen zu erkennen, was in der Schreibweise *Bach*'s nicht sein persönliches Eigentum, sondern Stil seiner Zeit war. Es giebt aber andere Übereinstimmungen, welche es so gut wie sicher erscheinen lassen, dass *Bach* und *Händel* die Werke *Fischer*'s gekannt und benützt haben. Solche Übereinstimmungen werden sich naturgemäfs vor allem auf die Verwendung eines gleichen Themas, eines gleichen Motives, kurz einer gleichen charakteristischen Melodiephrase beziehen müssen. Viele der hierher gehörigen Parallelstellen hat *Seiffert* angeführt. Es ist wohl kein Zufall, dass sich gerade die entschiedensten Beweise dafür, dass *Bach* und *Händel* von *Fischer*

*) Vergl. „Über *Joh. Seb. Bach*'s Leben, Kunst und Kunstwerke" (1802) S. 5.

**) Vergl. *E. von Werra*, Vorrede zu *Fischer*'s Werken, S. VII.

musikalische Gedanken entlehnten, in dessen Orgelwerken finden; denn, wie bereits erwähnt, ist hier öfters den Themen nicht diejenige Bearbeitung zu Teil geworden, die sie ihrem musikalischen Werte nach verdient hätten, und die Meister der damaligen Zeit, vor allem *Bach* und *Händel*, besafsen die grofsartige echt künstlerische Objektivität, jeden musikalischen Gedanken, der ihnen wertvoll, aber noch nicht seiner Bedeutung entsprechend verwertet erschien, durch neue Bearbeitung in eine höhere Sphäre zu erheben, mochte er nun ursprünglich ihnen selbst oder einem anderen angehört haben. So schuf *Bach* aus dem wenig veränderten Thema der Esdur-Fuge der „Ariadne“ die Gmoll-Fuge im ersten Teil des „wohltemperirten Klaviers“; so benützte er die erste Periode des Themas der Gmoll-Fuge im „Blumenstrauss“*) notengetreu als Anfang des Themas einer Orgelfuge in Cmoll.**) Ebensowenig ist zu verkennen, dass das Thema der Fdur-Fuge der „Ariadne“ die Grundlage des Themas der Fdur-Fuge im ersten Teil des „wohltemperirten Klavieres“ abgab. *Händel* hat aus dem umgebildeten Thema der Fismoll-Fuge der „Ariadne“ eine seiner schönsten und bekanntesten Fugen gemacht.***)

Es soll nicht verschwiegen werden, dass beim Aufsuchen derartiger Parallelstellen leicht Täuschungen mit unterlaufen können. So ist die Übereinstimmung zwischen dem Thema der Edur-Fuge der „Ariadne“ und dem der Edur-Fuge im zweiten Teil des „wohltemperirten Klaviers“ zweifellos vorhanden; aber, wie *Seiffert* gezeigt hat,†) wurde die betreffende Melodiephrase schon lange vor *Fischer* häufig verwendet, kann also sehr wohl von einer anderen Seite *Bach* zugekommen sein. Es kommt auch vor, dass die Übereinstimmung zu wenig ausgeprägt, zu wenig charaktervoll ist, um den Schluss auf Entlehnung mit Sicherheit zu gestatten. So glaubt *Seiffert*, durch das Hauptmotiv des phrygischen Präludiums der „Ariadne“ sei *Bach* zu dem Thema einer Orgelfuge in Dmoll,††) die er auch in der 1. Sonate für Violine allein verwendete, angeregt worden.†††) Aber die abgestofsenen Begleitakkorde, welche *Seiffert*, um seine Ansicht zu stützen, erwähnt, vermag ich zwar bei *Bach*, nicht aber bei *Fischer* zu entdecken, und ohne diese ist die Stelle nicht individuell

*) 3. Fuge der 2. Gruppe.
**) *Bach's* Orgelwerke, Ausgabe Peters 3. Bd. S. 58.
***) In der Fmoll-Suite, Ausg. der deutsch. Händel-Gesellschaft, Bd. 2.
†) A. a. O. S. 38.
††) Peters Bd. 3 S. 43.
†††) *Seiffert*, a. a. O. S. 230/31.

genug, um als Vorbild des *Bach*'schen Themas angesehen werden zu können. Immerhin genügen die vorhin angeführten Parallelstellen, um den Zusammenhang zwischen *Fischer* einerseits, *Bach* und *Händel* andererseits deutlich zu erweisen.

Aus allem Gesagten wird klar geworden sein, dass wir in *Fischer* einen nicht unbedeutenden Orgelkomponisten und einen der besten Vor-*Bach*'schen Klaviermeister Deutschlands vor uns haben. Der enge Anschluss an die französische Schule gereicht seiner Klavierkomposition nur zum Vorteil; denn mit Recht weist *Seiffert* darauf hin,*) wie steif und trocken sich beispielsweise die Tänze von *J. Krieger* ausnehmen, der von der französischen Musik völlig unberührt war. Ebenso kann man aus den Suiten *Pachelbel*'s den bedeutenden Meister, der er doch auf dem Gebiete der Orgelmusik entschieden war, nicht im Entferntesten ahnen. Indem *Fischer* den Deutschen echte Kunstwerke im Gewande der französischen Tanzformen darbot, ebnete er, wie *Seiffert* sagt,**) einem *Gottlieb Muffat* den Weg, dessen Kompositionen den Höhepunkt der französischen Richtung in Deutschland bedeuten. Historisch betrachtet ist *Fischer* also in zwei Hinsichten von Wichtigkeit: einmal als einer der wenigen Deutschen vor *Bach* und *Händel*, welche den Tanz und überhaupt die französische Art des Klaviersatzes künstlerisch zu behandeln wussten, sodann, weil seine Werke auf die unmittelbar vor *Bach* und *Händel* liegende Zeit und damit zugleich auf diese selbst ein helles Licht werfen. Mindestens ebenso wichtig sollte aber der Künstler *Fischer*, abgesehen von seiner geschichtlichen Stellung, für die Gegenwart werden. Die Tänze einerseits, die Präludien andererseits, sollte man als willkommene Bereicherung der häuslichen Klaviermusik betrachten, und die beiden grofsen Chaconnen nebst dem Passacaglio, aber nicht nur diese, sondern auch so manches Präludium, so mancher Tanz, auch so manches Orgelstück könnten getrost ihren Einzug in den Konzertsaal halten.***) Man thut den Partien *Fischer*'s, da sie, wie wir sahen, im allgemeinen keine geschlossenen Einheiten bilden, kein Unrecht, wenn man einzelne Sätze aus ihnen zum Vortrag auswählt, und wem ernstlich daran gelegen ist, das

---

*) A. a. O. S. 227.

**) A. a. O. S. 226.

***) Auf die Konzertfähigkeit der G dur-Chaconne hat schon *R. Buchmayer* hingewiesen. (Sammelband der Internationalen Musikgesellschaft, 2. Jahrg. S. 270.)

Publikum zu *Bach* hinzuführen, der kann kaum etwas Besseres thun, als es zuerst mit *Fischer* bekannt zu machen. Freilich wäre es sehr wünschenswert, dass sowohl für Klavier als auch für Orgel eine Auswahl der besten Stücke *Fischer*'s veröffentlicht würde. Hoffen wir, dass sich der verdienstvolle Herausgeber *E. von Werra* einmal dieser Aufgabe unterziehen wird.

Ambrosius Profe.

(Reinhold Starke.)

Abkürzungen: K. A. E. = Kirchen Archiv von St. Elisabet zu Breslau.
K. A. M. M. = Kirchen Archiv von Maria Magdaleua in Breslau.
St. B. Br. = Stadtbibliothek Breslau.
Lib. Sig. Br. = Signaturbücher der Stadt Breslau.

Nachdem ich zuerst den Aufsatz über *Ambrosius Profe* von Prof. Dr. *Emil Bohn* in der Allgem. deutschen Biographie gelesen hatte und bedachte, dass Bohn stets mit besonderer Gründlichkeit seine Arbeiten behandelt, wollte mir schier die Lust vergehen, mich an einen Stoff zu wagen, für den aufser der Handschrift Nr. 1592 in der St. B. Br., welche Bohn hauptsächlich zur Abfassung seines Artikels gedient hatte, keine Aussicht vorhanden schien ihn zu vervollständigen. Als ich jedoch im K. A. E. zunächst seinen Todestag eruiert hatte, wobei er als Bürger und Handelsmann bezeichnet wurde, war gleichzeitig der Fingerzeig gegeben, auch seinen Handelsbeziehungen nachzugehen, und das führte mich in die St. B. Br. zu den Signaturbüchern der Stadt, in welchen ich neben den Kirchenarchiven von St. Elisabet und Maria Magdalenen den reichen Stoff fand, welcher mir jetzt zu Gebote steht. Da doch sowohl die Trauungs-, Tauf- und Totenregister, sowie die Kirchrechnungen, denen sich die Signaturbücher der Stadt anreihen, als unanfechtbare Quellen gelten, so meine ich, dass alles, was ich durch diese Quellen belegen kann, auf Wahrheit beruhen muss.

Das ganze Material lässt sich unter folgende Gesichtspunkte zusammenfassen:

I. Vorgeschichte.
II. Ambrosius Profe's Lebensgeschichte.
III. Seine Werke.

I.

Die Nachrichten über den Vater, *Daniel Profe,* ehe er nach Breslau kam, sind sehr spärlich. Er wurde geboren 1550 zu Jauer. Dort scheint er sich zum ersten Male verheiratet zu haben; seine erste Frau hiefs *Dorothea* und war jedenfalls früher an einen gewissen Stumpf in Braunau verheiratet, denn ihre zwei Söhne erster Ehe *Hans* und *Tobias* bekennen lt. Lib. Sig. Br. vom 2. April 1585 und 7. Mai 1588, dass Herr Daniel Profe, ihr Stiefvater, ihnen ihr mütterlich Erbe (wörtlich heifst es da: „ihren völligen ererbten Mütterlichen Zustand") nach Recht und Gerechtigkeit übergeben habe. — Mit dieser ersten Frau war er 12 Jahre von 1572—1584 verheiratet; Kinder waren ihrer Ehe nicht entsprossen. Diese letzte Nachricht findet sich in der schon oben erwähnten Handschrift Nr. 1592 der St. B. Br. In dieser Handschrift wird über *Daniel Profe* gesagt, dass er ein recht frommer, aufrichtiger, treuer und mit einem Worte altdeutscher Biedermann gewesen sei. Deshalb übertrug ihm auch der Rat der Stadt Breslau einen sehr verantwortungsvollen Posten, das Amt eines Rötebeschauers und Rötezeichners; vordem war er Tuchmacher in der alten Stadt. Die Röte, eine rote Farbe, wurde in bedeutenden Mengen aus der um Breslau herum, auch sonst im Lande viel angebauten sogenannten Krapppflanze, Rubia tinctoria, gewonnen, sie musste ohne Ausnahme auf den hiesigen Markt gebracht und von den vereideten Rötebeschauern auf ihre Güte hin geprüft werden. Die alsdann verschlossenen Säcke wurden bezeichnet und auf der grofsen Wage gewogen und zum Handel frei gegeben, nachdem natürlich für Besichtigung und Wiegen der übliche Zoll erlegt war. Im Jahre 1571 errichtete man auf dem Ringe an der Stelle der jetzigen Reiterstatue Friedrichs des Grofsen eine neue stattliche Wage mit einer schönen Kuppel, auf welcher alle Waren über 10 Ztr. gewogen werden mussten.*) Die Röte durfte nur auf dem hiesigen Markte von inländischen Geschäftsleuten eingekauft werden und mit ihr wurde ein schwunghafter Handel über Hamburg, Stettin, Danzig und Thorn seewärts und nach dem Osten, wie auch nach Österreich und Italien getrieben. In Spezerei-, Farbe- und Materialwaren war Breslau überhaupt der Sitz des inländischen und eines starken Speditionsgeschäftes. In der Breslauer Morgenzeitung vom 10. Mai 1902 ist ein Referat über einen Vortrag, den Prof. Dr. Markgraf im Verein für Geschichte

*) Über die grofse Stadtwage siehe: Robert Becker, Federzeichnungen aus der Bach-Mützelschen Sammlung, Breslau 1900, pag. 49.

und Altertum Schlesiens am 7. Mai „über Breslaus Handel nach Polen in älterer Zeit“ hielt, in welchem derselbe die Wege mitteilt, welche die Handelsstrafsen sowohl nach Westen als nach Osten zu einschlugen. Die Handelsstrafse nach Westen ging über Liegnitz, Haynau, Bunzlau, Naumburg a. Queis, Görlitz, Leipzig etc., nach Osten gab es nach Krakau sogar zwei Strafsen: die eine über Brieg, Oppeln, Tost etc., die andere über Hundsfeld, Oels, Namslau und Czenstochau. Die Reise nach Westen aber sei ein Kinderspiel gegenüber einer Reise nach Osten gewesen. — Wie ausgebreitet der Handel Breslaus ehemals gewesen sein muss, geht ferner aus einer Denktafel in der Elisabetkirche hervor: dieselbe befindet sich in der Vorhalle des mittleren Einganges von der Südseite her. Auf derselben werden die Kirchenbesucher in 12 Sprachen zur Wohlthätigkeit und zur Einlage in den Gotteskasten ermuntert und zwar in: hebräischer, griechischer, altrussischer, arabischer, lateinischer, italienischer, französischer, englischer, schwedischer, böhmischer, polnischer und deutscher Sprache.

Über die Röte sind mehrfach Verordnungen erschienen; am 25. Novbr. 1574 verbrannte (nach Pohl) der Scharfrichter sogar etliche Säcke falscher Röte, „führete und schüttete die andern ins fliefsende Oderwasser“. Cöster, Brieg 1794, berichtet, dass zu dieser Zeit der Handel mit Röte seit einigen Jahren sehr beträchtlich geworden sei, denn es werden jährlich bis 60000 Stein im Werte von über 240000 Rthlr. auf den Markt gebracht. Die heutige Zeit hat durch die Erfindung der Anilin-, wohl auch Alizarinfarben und einem Extrakt aus Röte „Garancine“ diesem Handel ein Ende bereitet.

Die Nachrichten über die Mutter unsres Ambrosius Profe und deren Angehörige führen weiter zurück. Im Jahre 1585 am zweiten Sonntage nach Trinitatis heiratete *Daniel Profe*, ein Tuchmacher in der Alten Stadt nach dem Trauungsbuche der Elisabetkirche: *Jungfer Eua,* Martin Sebaldefs, defs stecknadlerfs hinterlassene Tochter, welche jetzt bei ihrem Stiefvater *Hans Birke*, lebte. — Dass ich im Stande bin, auch wiederum die Mutter dieser Eva Sebaldt, also die Grofsmutter Ambrosius Profe's mit ihrem Namen zu nennen, ist ein Verdienst des grofsen Reformators Breslaus, des Dr. *Johann Hefs*, Pfarrers bei Maria Magdalena. — Er hat zuerst angeordnet, dass in den Kirchen die Trauungsregister angelegt werden sollen.

So kommt es, dass Breslau eine der wenigen Städte ist, deren kirchliche Nachrichten bis weit ins 16. Jahrhundert zurückreichen. Sowohl bei Maria Magdalena wie auch bei St. Elisabet sind vom

Jahre 1542 an sämtliche Trauungen verzeichnet worden. Die Taufregister beginnen mit 1570 und die Totenbücher mit 1583.

Der Stecknadlergeselle *Martin Sebaldt* war also im Anfange der Vierziger Jahre von Nürnberg, welches mit Breslau durch den sogenannten Nürnberger Boten einen regen Verkehr und Handel unterhielt, eingewandert und heiratete lt. Trauungsregister der Maria Magdalenen-Kirche jedenfalls die Tochter seines Meisters, Jungfrau Eua meyster Baltazar (Thursen) defs stecknadlers Tochter. Martin Sebaldt selbst ist nicht alt geworden, er hat ungefähr 20 Jahre mit seiner Frau gelebt; ihre erste Tochter hiefs Magdalena; Eva, die Mutter des Ambrosius Profe wurde erst im Jahre 1564 geboren. In diesem Jahre d. 10. Octbr. kaufte Martin Sebaldt von Andres Wolf ein Haus auf der Messergasse zwischen Valten Wildenstein und Barbara George Krentzels verlassener Wittib Erben gelegen für 600 Thlr. Bald darauf ist er gestorben, denn schon im Jahre 1569 — Trauungsbuch der Elisabetkirche fol. 259b — heiratet die Mutter an demselben Tage, wo die ältere Tochter Magdalena mit Lucas Engel Hochzeit macht, Hans Birke. Dieser stattet die Tochter Magdalena aus, erlöst die Mutter aus schwierigen pekuniären Sorgen und erzieht die fünfjährige Tochter Eva. Die Mutter starb am 24. März 1600 im Alter von 74 Jahren, sie musste demnach 1526 geboren sein. Hans Birke, welcher vor ihr schon mit Hedwigis Joseph Mischken's Tochter verehelicht gewesen war, ging noch eine dritte Ehe mit Frau Marta des Herrn Magister Melchior Weiglerus, gewesenen Predigers zu St. Barbara hinterlassener Wittwe ein. Damals waren die beiden Schwiegersöhne, Lucas Engel und Daniel Profe, der Ansicht gewesen, dass Hans Birke ihren Ehefrauen ihr mütterliches Erbe vorenthielte und hatten das auch öffentlich ausgesprochen. Da aber weist Hans Birke auf ein Abkommen vor dem Waisenamte vom Jahre 1576 hin, dass er damals im Gegenteil der Gebende gewesen sei, worauf die zwei Schwiegersöhne versprachen, ihn niemals wieder zu verdächtigen. — Lucas Engel war, als er 1569 Magdalena Sebaldt heiratete, ein Nadlergesell und hat wahrscheinlich das Geschäft seiner Schwiegermutter übernommen, als diese den Hans Birke ehelichte. Er war der Sohn des „Tuchscherers Lucae Engel's zu New Ruppin in der Margk" und scheint seine Frau in ganz guten Verhältnissen bei seinem Tode zurückgelassen zu haben, wenigstens findet sich in den Sig. Lib. Br. vom 14. April 1621 eine Notiz, welche darauf schliefsen lässt.

Über *Eva* Profe berichtet die Handschrift Nr. 1592 ferner: Sie hat durch Gottes Segen 8 Kinder — 5 Söhne und 3 Töchter ge-

zeuget und 30 Jahre in Einigkeit mit ihm (Daniel Profe) gelebet und ist nach dessen Absterben im Jahre 1615 15 Jahre im Wittwenstande verblieben. Sie litt später heftig an Steinschmerzen und starb an einem hitzigen Fieber, wozu ein „Stickfluss kam am 6. Augusti des Morgens umb 2 Uhr Ao. 1630 im Alter von 66 Jahren mit dem Zeugnifs und wahrhafften ruhm einer Gottesfürchtigen, keuschen, eingezogenen, arbeitsamen, häufslichen und kreuzgeduldigen Matrone“. Von ihren 8 Kindern starben 3 in sehr jugendlichem Alter: Daniel I. geboren d. 6. Decbr. 1587, starb den 7. Aug. 1589; Elias, geb. d. 15. Septbr. 1592 lebte einen Tag und Johannes, ein Zwilling, war geboren d. 3. Juli 1593 und lebte 4 Tage. Das älteste Kind, geb. am 19. Maji 1586, war eine Tochter, *Eva.* Im Jahre 1604 heiratete dieselbe lt. Trauungsbuch der Elisabetkirche den „Erbarn vnd Gelehrten *Jacobus Hämmerlein,* lateinisch *Malleolus*, Cantor bey der kirchen zu St. Barbara und Collega bey der Schulen zu St. Bernhardin,“ von 1610 an Lehrer am Elisabet-Gymnasium, des „Erbarn Wolfgang Hämmerleins Mitbürgers und Schusters zum Jawer hinderlassenen Sohn“. *Malleolus* ging im Jahre 1612 als Praeceptor und Kantor nach Jauer, in welcher Stellung ihm 1617 Ambrosius Profe folgte. Malleolus scheint von einer unheilbaren Krankheit befallen worden zu sein, denn er starb lt. Totenbuch der Elisabetkirche schon am 24. Decbr. 1619. Auf Wunsch seiner Breslauer Verwandten wurde sein Ableben von der Kanzel zu St. Elisabet verkündet und deshalb auch im Totenbuche aufgezeichnet. Als Malleolus Kantor bei Barbara war, wurde die Kantorstelle bei Elisabet von *Michael Strigelius* verwaltet, welcher 1615 am 15. Januar im Alter von 47 Jahren starb. Wer bis zu dieser Zeit von 1612 an Kantor bei St. Barbara war, ist mir jetzt noch nicht bekannt, jedenfalls wurden von 1615 an beide Kantorstellen in eine Hand gelegt, und zwar wird als erster Kantor beider Kirchen Herr *Gothofredus Wagner* genannt, welcher auch gleichzeitig in der Prima des Elisabetgymnasiums unterrichtete. Diese Verschmelzung der beiden Ämter zu erwähnen, giebt mir der Umstand Gelegenheit, dass dieselbe nur erst in der allerneuesten Zeit ihr Ende gefunden hat. Erst am 1. April 1902 legte der letzte Kantor beider Kirchen, der Königliche Musikdirektor Professor *Rudolf Thoma* sein Amt bei St. Barbara nieder, das er 40 Jahre bekleidet hatte und behielt nur seine Stellung als Kantor bei St. Elisabet bei.

Der zweite am Leben gebliebene Sohn Daniel Profe's war unser *Ambrosius.* Dann kam *Daniel II.*, da Daniel I. gestorben war.

Dieser wurde geboren den 10. Januar 1591. Er verheiratete sich mit „Jungfrawen Susanna, deſs Erbaren Gregor Polckens Fleischers vntter den kleinen Bäncken nachgelassener Tochter“. — Von den Zwillingen, welche am 4. Juli 1593 das Licht der Welt erblickten, blieb *Maria* am Leben. Sie war verheiratet seit dem 13. Februar 1618 an Herrn Elias Major. Die letzte Tochter, *Martha* genannt, wurde geboren d. 24. Septbr. 1597. Ein Weiteres über sie habe ich nicht in Erfahrung bringen können.

II.

Ambrosius Profe wurde geboren am 12. Febr. 1589 und erhielt die Taufe (siehe Taufregister der Elisabetkirche) am 13. Februar. Seine Paten waren: Herr Senator Martinus Hanmann, Herr Diaconus bei St. Elisabet, Ambrosius Moibanus (= Mohnwagen) und Frau Dorothea, Herrn Friedrich Schipfers Mercatoris uxor. Dass der Herr Senator Hanmann bei ihm Patenstelle vertrat, dürfte wohl ein Beweis dafür sein, dass sein Vater Daniel beim Magistrat gut angeschrieben stand; dass ferner Herr Ambrosius Moibanus dem Kindlein seinen Taufnamen gab, weist darauf hin, dass der Vater Daniel jedenfalls Verkehr mit den Geistlichen seiner Kirche gesucht, vielleicht sogar selbst eine gelehrte Bildung, soweit es in Jauer möglich gewesen war, erhalten hatte. Dass Ambrosius das Gymnasium besuchte, darf wohl als zweifellos angenommen werden, da er im Jahre 1812 nach Wittenberg ging, um daselbst Theologie zu studieren. Als Beleg dafür, dass er in Wittenberg studiert hat, liegen zunächst zwei daselbst gedruckte und an seinen Vetter Joachim Profe, Pfarrer in Merzdorf bei Jauer gerichtete Gratulationsschreiben vor, dann aber bekam er auch dazu vom Rate der Stadt Breslau ein Stipendium. Im Stipendienbuch des Breslauer Stadtarchivs heiſst es: Hs. P. 31 pag. 131 und 132.

„Ambrosius Profius
Wratislaviensis soll haben:

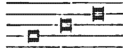
Anno 1612: 3. May hat Ein Erbar Rath ihm weiland Frawen Gertrudis Kulmanin Stipendium von 44 kl. Mrk. und 17 Groschen verliehen und auf 3 Jahre bewilligt, dass er zu Wittemberg Theologiam vleiſsig studiren soll. Vnd soll ihme auff 2 Termine gegeben werden

als Ostern 19 Tal. 28 gr. 6 h.
und Michaelis wieder soviel: 19 „ 28 „ 6 „

Sa.: 39 Tal. 21 gr. — h.
= 44 kl. Mark 17 gr.“

1615 am 16. Februar wurde das Stipendium vom Rat noch um ein Jahr verlängert. In Wittenberg lehrten damals die berühmten Professoren: Friedrich Taubmann, Fr. Balduin, Barth. Meisner, Leonhard Hutter u. a. Daselbst wird er wohl auch die Bekanntschaft des späteren Kantors der Thomasschule zu Leipzig gemacht haben, welcher 1631 zum Nachfolger des berühmten Johann Hermann *Schein* berufen wurde. Es war dies *Tobias Michael,* welcher damals in Wittenberg zu gleicher Zeit studierte, selbst aber sogar ein Collegium musicum practicum gehalten hat.

Schliefslich schrieb Ambrosius Profe seinem zukünftigen Schwager Elias Major in sein Stammbuch pag. 422:

„Ut Rerum miserum Faciam
Solamine fallam
Sola Facit Mire vox hilaratque caput.
Amicitia instar 

Praestantissimo Doctissimoque viro DOmino Eliae *Majori,* fratri et p. t. Collegae Harmonia suavissimo, paucula haec scrib. Ambrosius *Profius* Sympatriota Witenbergae pridie XI Martis 1615.“

Es sind noch zwei Stammbücher vorhanden, zu welchen A. Pr. einen Beitrag geliefert hat, sie seien deshalb gleich hier mit erledigt.

In dem Stammbuche seines Vetters Esaias Major ist ein kleines Gedicht, nebst einem dementsprechenden Bilde, worin er seinem Neffen weise Mäfsigung anempfiehlt:

„Ey hallt, hallt es gilt nicht lauffen,
Der Himmel fellt noch nicht vbr Hauffen:
Du wolltest dañ gar aufs der welt lauffen.

Seinem lieben Vetter Esaiae Majori liefs dieses zu steter gedächtnüfs mahlen: Ambrosius Profe geschehen vnd geschrieben d. 29. August Ao. 1693 zum Brefslaw.“

In Herrn Christoph Bremer's Stammbuche, des späteren Rektors der Schule zu Bernhardin, ist Ambrosius Profe auch mit einem Beitrage verzeichnet. Es heifst daselbst S. 818:

„Geh deinen Weg auff rechtem Steg
Fahr fortt vnd leid, trag keinen Neid,
Bett, hoff auff Gott in aller Noth
Sei still und traw, hab Acht und schaw
Grofs Wunder wirstu sehen.

Zu stetem Gedächtnüfs schreib ich Dir es meinem geliebten Herrn vnd Freunde (Titul) Herrn M. Christophoro Bremero Hamburgensi Ambrosius Profe den 4. Juni 1647 zum Breslaw.“

Dieser Stammbuchvers ist mir ganz besonders lieb, weil er bereits von Gregor Lange in seinem I. Teil der Tricinia unter Nr. 2 komponiert und herausgegeben ist. Die Biographie von Gregor Lange war meine erste musikgeschichtliche Arbeit und ich gebe heute noch der 3stimmigen Komposition gerade dieses Liedes vor sämtlichen 40 dreistim. Arbeiten Lange's den Vorzug. Profe kannte Lange sehr gut, denn unter der Profe'schen Sammlung von Weihnachtsliedern unter dem Titel: Cunis solemnibus vom Jahre 1646 befinden sich 4 Kompositionen des Gregorius Langius.

Wo sich Profe während des Jahres 1616, nachdem er seine theologischen Studien in Wittenberg beendet hatte, aufgehalten hat, habe ich nicht in Erfahrung bringen können. Nach Martin Hanke wurde ihm am 8. März 1617 das Amt als Lehrer in der Quarta des Elisabetgymnasiums übertragen. Als ihm das Stipendium für sein Studium in Wittenberg verliehen worden war, hatte er sich verpflichten müssen, in Breslau zu dienen, er musste deshalb, als ihm noch in demselben Jahre die Kantorstelle mit dem Schuldienste in Jauer angeboten wurde, am 16. Octbr. 1617 einen Revers unterschreiben. In dem oben genannten Stipendienbuche im Stadtarchiv Breslau, Hs. P. 31 pag. 131 und 132 heifst es: „Am 16. Octbr. 1617 hat ihme Ein Hochweiser Rath begünstigt, einen Cantor- und Schuldienst zum Jauer kegen eingestellten Revers anzunehmen“.

(Fortsetzung folgt.)

Mitteilungen.

* *Additions inédites de Dom Jumilhac a son traité de „La science et pratique du plain chant“* (1673) publiées d'après le manuscrit de la bibliothèque nationale par Michel Brenet. Paris (1902) aux Bureaux de la schola cantorum. Rue Saint-Jacques, 269. gr. 4⁰. 94 S. mit 1 Facsim.

Das Werk Jumilhac's erschien 1673 ohne Angabe des Autors in Paris bei Louis Bilaine. Th. Nisard veranstaltete im Vereine mit Alexander Le Clercq im Jahre 1847 eine neue Ausgabe, in welcher er interessante Notizen und Beschreibungen alter Abhandlungen über den Choral beifügte. Die beiden Original-Exemplare, welche Nisard zu seiner Neuausgabe benützte, lieferten ihm auch eine Notiz über den anonymen Autor der ersten Ausgabe, über den Benediktiner Pierre-Benoit de Jumilhac. Von dem in der National-Bibliothek zu Paris, Manuskript Nr. 19096 befindlichen, von dem Autor zum Zwecke einer Neuausgabe korrigierten und erweiterten

Exemplare hatte Nisard keine Kenntnis. Diese bis dahin noch nicht veröffentlichten Zusätze zu Jumilhac's Werke liefert das uns vorliegende ziemlich umfangreiche Werkchen. Die Zusätze sind nach den §§ der Originalausgabe übersichtlich geordnet. Für die Besitzer einer der Ausgaben von 1673 und 1847 werden diese Zufügungen besonders wertvoll sein. Wenn auch die Forschungen auf dem Gebiete des Chorals den Standpunkt Jumilhac's in mancher Beziehung nicht mehr als richtig gelten lassen können, so ist dessen Werk doch als ein historisches Dokument zu schätzen, welches über den liturgischen Gesang zu seiner Zeit Aufschluss giebt. *P. Bohn.*

* *Die nachtridentinische Choral-Reform zu Rom.* Ein Beitrag zur Musikgeschichte des XVI. und XVII. Jahrhunderts von P. Raphael Molitor. II. Band. Verlag von F. E. C. Leuckart in Leipzig.

Der allseitig mit grofser Spannung erwartete II. Band des P. Molitor'schen Werkes über die nachtridentinische Choral-Reform übertrifft hinsichtlich des dargebotenen Stoffes die kühnsten Erwartungen, welche man an denselben nach dem Inhalte des so beifällig aufgenommenen I. Bandes glaubte hegen zu dürfen, und bezüglich der gründlichen und gewissenhaften Bearbeitung des reichen und interessanten Materials stellt derselbe sich dem I. Bande ebenbürtig an die Seite.

Auf Grund von 37 beigefügten Originaltexten und dokumentarischen Belegen, welche hauptsächlich dem Archivo di Stato zu Florenz und dem Königlich-Spanischen Staatsarchive zu Simanca entnommen sind, behandelt der Autor in diesem Bande die Choral-Reform in ihrer 2. und 3. Periode unter den Päpsten Clemens VIII. und Paul V.

So interessant und lehrreich ein Eingehen in den Inhalt des Buches en détail auch wäre, so müssen wir uns doch bei der zwar sehr übersichtlich geordneten jedoch so logisch verketteten Stoffmenge dieses versagen, indem wir den für eine Besprechung gestatteten Raum überschreiten müssten, ohne dem Leser einen vollständigen Einblick in den Inhalt des Buches geben zu können. Zudem wird voraussichtlich das hier aufgehäufte Material in besonderen Artikeln weiteren Kreisen zugänglich gemacht werden.

Wie der Herr Verfasser in der Einführung seines Werkes, I. Band, S. IX sagt, bezweckt er, die unter Gregor VIII. begonnene und nach zweimaliger mehrjähriger Unterbrechung unter drei Päpsten angestrebte Choral-Reform darzulegen, welche mit dem Erscheinen des in der Medicäischen Druckerei 1614—15 gedruckten Graduale, genannt Editio Medicaea, ihren Abschluss erreichte.

Bekanntlich erschien bei Beginn des letzten Drittels vorigen Jahrhunderts in Regensburg eine Neuauflage der Editio Medicaea, welche seitens der Riten-Congregation mit offiziellem Charakter ausgezeichnet wurde. Die Gründe, welche man zur Rechtfertigung der Wiederauflage gerade dieses Graduale gegen die von Choralkundigen hiergegen erhobenen Widersprüche geltend machte, erweisen sich, insoweit sie dieses Graduale (die Editio Medicaea), seine Veranlassung, Autorschaft, offiziellen Charakter

und Ansehen, sowie seinen künstlerisch-ästhetischen und praktischen Wert betreffen, als hinfällig. P. Molitor weist dokumentarisch nach, dass eine Anregung zur Choral-Reform nach dem Tridentinum nicht vom Papste sondern von reformsüchtigen Musikern und gewinnsüchtigen Typographen ausgegangen ist. An der E. M. war Palestrina weder direkt noch indirekt beteiligt; die Autoren derselben sind die beiden römischen Musiker Felice Anerio und Francesco Soriani; diese haben die Melodien in derselben ohne Rücksicht auf die Tradition nur nach ihrem Gutdünken umgemodelt, gestutzt, getrennt und wieder zusammengenäht. Im Gegensatze zu der tridentinisch-liturgischen Reformbewegung und ohne Wunsch oder Befehl von oben, noch auf Grund evidenter Prinzipien von den traditionellen Melcdien losgelöst, und im Widerspruch mit den Melodien des offiziellen Pontificale und des offiziösen Rituale bildete die E. M. musikalisch ein Mittelding aus fremdartigen Elementen ohne Klarheit und Konsequenz. Vom apostolischen Stuhle preisgegeben, entbehrte sie selbst jener Art von amtlicher Empfehlung, die derartige Ausgaben gewöhnlich vom Diözesanbischofe erhielten. In Rom war die E. M. nicht mafsgebend und im Auslande fand sie wenig Beachtung. — Für die Verteidiger der E. M. wird dieses Ergebnis kein erfreuliches sein, und darf man auf eine weitere Diskussion gespannt sein. Möge dieselbe mit derselben Unbefangenheit und Wahrheitsliebe von der gegnerischen Seite geführt werden, welcher man überall in dem von P. Molitor vollendeten Werke begegnet. —

Die nachtridentinischen Choral-Reformversuche, den wirklichen Anteil Palestrina's an denselben und das Verhältnis der Editio Medicaea klargelegt zu haben, ist nicht das einzige Verdienst, welches P. Molitor durch sein Werk beanspruchen darf. Dasselbe bildet für die Musik- und besonders für die Kirchenmusikgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts eine Quelle, welche noch zu mancher Arbeit Stoff liefern wird.

Für die so mühevolle und selbstlose, so lehrreiche und gediegene Arbeit dem Herrn P. Molitor höchste Anerkennung und besten Dank!

P. Bohn.

* *Max Hesse's* Deutscher Musiker-Kalender 1903 ist in bekannter Anordnung soeben erschienen und bietet neben einem historischen Artikel von Prof. Dr. Hugo Riemann über Stamitz allerlei Statistisches die Musik, Musiker, Verleger und vieles andere betreffend dar. Ein eminent nützliches Nachschlage-Buch für heute und künftige Zeiten.

* *Wilh. Jacobsohn & Co.* in Breslau, Antiquariats-Katalog Nr. 179 enthält von Seite 44 ab auch eine Reihe Bücher und Musikalien meist aus neuerer Zeit.

* *List & Franke* in Leipzig, Katalog Nr. 346, Autographe enthaltend, darunter auch eine Abteilung Tonkünstler.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXXIV. Jahrg. 1902.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.	No. 12.

Ambrosius Profe.

(Reinhold Starke.)

(Schluss.)

In Jauer fand er in der Jungfrau Maria *Dietmann* seine Lebensgefährtin, sie war die Tochter des reichen Jauerschen Kaufmanns Jonas Dietmann. Die Hochzeit war am 28. Mai 1619 und wurde festlich begangen. Von seinen Wittenberger Freunden liefen zahlreiche Hochzeitsgedichte ein. Es werden genannt: Joh. Blausus, M. Paul Rössel, Georg Hilscher, Mich. Klett, Joachimus Pomarius, Chrstn. Taubmann, Friedr. Hoeckelshoven, Florian Gerstmann, Mart. Neifse, Mart. Heerfort, Chrstph. Reimann, Matthias Machner und Balth. Thoma.

Ihrer Ehe entsprossten 4 Kinder, von denen die ersten drei jedenfalls schon in Jauer geboren wurden. Die älteste Tochter Susanna erblickte das Licht der Welt im Juli 1620, ihr folgten Godofredus und dann Rosina. Als viertes Kind steht im Taufbuche zu St. Elisabet am 20. Dezember 1637, wo Profe schon Organist bei St. Elisabet war, getauft Maria.

Wie lange Ambrosius Profe in Jauer wirkte, ist nicht festzustellen, sicher ist, dass er noch im Jahre 1628 in Jauer war, denn am 11. November dieses Jahres wurde seinem Vetter, dem dortigen Diakonus eine Tochter geboren, deren dritte Pate Frau Maria geborene Dietmann, Herrn Ambrosii Profens, Organisten, seines Herrn Vettern Ehefrau verzeichnet steht. Da es schlechtweg „Organisten“

heifst, so darf man wohl mit Bestimmtheit annehmen, dass er noch Organist in Jauer war. Kantor und Organist waren damals in der kleinen Stadt jedenfalls in einer Hand vereinigt, um so mehr, da A. Pr. ein tüchtiger Organist gewesen sein muss. Der dreifsigjährige Krieg, in dem besonders Schlesien hart bedrängt wurde, hat auch seine schwarzen Schatten auf das Leben unseres A. Pr. geworfen. Da es als erwiesen gilt, dass im Jahre 1629 der protestantische Gottesdienst in Jauer gänzlich unterdrückt wurde, und dass die evangelischen Pfarrer vertrieben wurden, so ist anzunehmen, dass auch A. Pr. als Angestellter in der evangelischen Kirche nicht verschont worden ist. Er kam demnach höchstwahrscheinlich im Jahre 1629 nach Breslau zurück; denn dass es ihn nach Breslau zog, wäre kein Wunder gewesen, da 1629 die Mutter noch lebte. Er gründete hier ein Handelsgeschäft, da augenblicklich keine Stellung seinen Kenntnissen und Neigungen angemessen vorhanden war. Deshalb hat er sich wahrscheinlich auch nicht 1631 bei den erledigten Kirchenstellen bei Maria Magdalena, als sowohl Kantor wie auch Organist starben, beworben, weil das junge Geschäft seine ganze Kraft in Anspruch nahm. Etwas anderes war es, als im Jahr 1633 bei Maria Magdalena abermals Kantor und Organist und bei Elisabet der Organist mit Tode abgingen. Bei Magdalenen waren es: Kantor *Salomon Schoen* und Organist *Davidt Ladebach* und bei Elisabet: *Gregorius Beck*, welcher 21 Jahre Organist gewesen war und am 16. Septbr. 1633 starb. An Stelle des Gregorius Beck wurde nun *Ambrosius Profe* als Organist zu Elisabet berufen. Es ist mir nicht gelungen weder eine Berufungsurkunde noch ein Bittgesuch seinerseits aufzufinden, dass er aber bereits am 22. Decbr. dieses 1633sten Jahres die Stelle inne hatte, geht aus den Listen über Ankauf, dort „Verlegung“ genannt, eines Platzes in den Kirchenstühlen für seine Frau hervor.

Diese Notiz ist in mehreren Listen vorhanden; hier genüge dieselbe aus Liste No. 2 vom Jahre 1627—1669: „Im Jahre 1633 den 22. Decbr. (fol. 55b) verlegte H. Ambrosius Profe Organist zue St. Elisabeth für seine Haufsfraw Maria an der Langeseiten defs Predigtstuhles in der Banck No. 28 die Vierde Stelle, so zuuor Erbare Anna Gregory Beckin Seel. gewesenen Organisten hinterlassene Wittiben gewesen, zahlt der Kirchen 6 Thlr.“ Diesen Kirchenstuhl behielt Frau Maria bis zu ihrem Tode. In derselben Liste heifst es: „Am 1. Decbr. 1661 Verlegte die Wohl Edle Vielehrentugendtreiche Frau Dorothea Burckhartin geborene Röberin, des Wohl Edlen Ge-

strengen Herrn Johann Burckharts des Rahts alhier, Hochvielgeliebte Ehfrau vor sich, auf der Langeseiten des Predigstuhls in der Banck No. 28 die Vierdte stelle, welche vorhin Frawe Maria, Herrn Ambrosy Proffens, gewesenen Organistens allhier Hausfrawe gewesen, vndt diese Stelle von ihren Erben guttwillig ihr abgetreten worden, zahlte der Kirchen 8 Thaler."

Dass Ambrosius Profe als Organist und schon vorher ein Handelsgeschäft hatte, ist durch folgende Nachricht verbürgt, die ich im K. A. M. M. ebenfalls in doppeltem Exemplare in einem Schuldbuche der Kirche vom Jahre 1604 fol. 72 fand: „Anno 1634, d. 14. Novbr: Von Herrn Ambrosij *Proffen, Organisten* zu St. Elisabet vor 204 ℔. frembden Zinn, das ℔. 3 gr. 9 heller Thut = 25 Taler." Das Zinn brauchte die Kirche zum Orgelbau; denn soeben, am 11. Novbr. 1634 hatten die Kirchenväter zu Maria Magdalenen Herr Rudolph John und Albrecht Bieber mit dem Orgelsetzer *Wilhelm Haupt* den Kontrakt zum Bau der neuen Orgel abgeschlossen, deren Prospekt in der St. B. Br., im Schlesischen Konservatorium und im Museum für Schlesische Altertümer vorhanden ist. An den Türmen sind die Wappen der beiden Kirchväter ganz deutlich zu erkennen und den Kontrakt selbst mit den beiden Petschaften John's und Bieber's, welche dieselben gut erhaltenen Wappen zeigen, habe ich im K. A. M. M. aufgefunden. Der Prospekt hat meines Erachtens nach einen ganz wundervollen Anblick geboten, und die Orgel wurde damals noch so wie bei St. Elisabet auf der Nordseite zwischen zwei Pfeilern errichtet, denn sie ist in der Gegend des Spieltisches so eng zusammengedrängt, dass man wohl annehmen kann, diese Partie der Orgel habe zwischen den Pfeilern gestanden. Das Orgelchor mit dem Rückpositiv und die grofsen Pfeifen auf der Seite waren so angeordnet, dass alles sich an die Hauptpfeiler so wie bei St. Elisabet anlehnen konnte. Hierzu möchte ich noch bemerken, dass die Nachrichten und Urkunden bei Maria Magdalena reichlicher erhalten sind als bei Elisabet, denn eine der wichtigsten Quellen für die Zeit von ungefähr 1560 bis 1644 versagt bei Elisabet fast gänzlich, da die Kirchrechnungen unwiederbringlich für diesen Zeitraum verloren zu sein scheinen. Etliche Zwischen-Jahrgänge habe ich noch im K. A. E. aufgefunden, sie sind jedoch aufser den Rechnungen über die Renovation der Orgel vom Jahre 1627 für meine diesmaligen Arbeiten belanglos. — In seiner Eigenschaft als Organist bei St. Elisabet entfaltete Ambr. Profe eine reiche Thätigkeit, denn die Sammlung von Motetten etc., wie wir sie in den 4 Teilen seiner geistlichen Con-

certen etc. noch jetzt besitzen, erheischt eine grofse Fülle von Lust und Liebe, besonders aber Kraft zur Arbeit. Nebenbei aber führte er sein Geschäft als „Handelfsmann" fort. Von 1640 an erscheint er in den Lib. Sig. Br. öfters als Bürge, 1643 kaufte er das sogenannte Cratonische Haus, jetzt Karlstrafse 31. In einer Rechnung zu St. Elisabet vom Jahre 1645 „von Reminiscere an bifs auf volgend Trinitatis steht: „Dem Herrn Ambrosio Profe, Organist zue St. Elisabeth vor 3 Schock 6/4 ellige Leimet (Leinewand) zu Chor oder Prister Kütteln 23 Re. Thal. zahlt 28 Thlr. 27 gr." Dies ist allerdings der einzige Beleg dafür, dass er auch Leinwandhändler gewesen ist, wogegen er in allen andern Urkunden entweder Mercator oder Handelsmann genannt wird; so lange er natürlich Organist war, liest man meist „Organist bei St. Elisabet". Als solcher erhielt er im Quartal lt. Quartalsrechnung von 1644 an 25 Thlr. = 28 Mrk. 4 gr. Gehalt, im Jahre also 100 Thlr., während *Bernhard Beyer*, Organist bei Maria Magdalenen, lt. Resolution des Rates vom 17. August 1634 nur jährlich 72 Thlr. festes Gehalt erhielt und trotz seines Bittens vom 21. Januar 1639 auch keine Erhöhung seines Gehaltes, sondern nur in diesem Falle ein Gratial von *zwölf* Rthlr. erzielte. Auch bei Elisabet haben Kantor und Organist in den Jahren 1646 und 1647 Extrahonorare erhalten. 1646, d. 27. Aug. heifst es in der Rechnung: „Auf Anordnung eines Gestrengen Raths vnd Herrn Vorsteher ist dem Herrn Cantori vnd Organist auf Ihre Supplication wegen des verrichten Triumph Fests Aufsgezahlet lt. Quittung No. 30 .. 10 Thlr. 1647 am 3. Aug. abermals an beide für die Musik beim Freudenfeste des Hungrischen Königs ... 10 Thlr." Die Kantoren übrigens, mit welchen Profe zusammen amtierte, waren der schon oben erwähnte *Gothofredus Wagner*, welcher am 27. Januar 1643 im Alter von 60 Jahren starb. Ihm folgte am 8. Mai desselben Jahres *Joh. Balthasar Cargius* Heilbrunensis Francus, Philosophiae Mag., welcher erst am 24. Juli 1686 emeritiert wurde.

Wenn nun auch das Honorar, welches Profe bezog, für die damalige Zeit ein ganz annehmbares war, so hätte er es doch sicher als Organist allein nicht zu solchem Ansehen gebracht, wenn er nicht auch zugleich Bürger und Kaufmann gewesen wäre. Es ist wohl möglich, dass ihm die Herausgabe seiner Sammelbände etwas eingebracht haben, aber den Grund zu seiner Wohlhabenheit, welche ihm sogar gestattete Besitzer eines Hauses zu werden, legte er sicher als Kaufmann. Seine Frau war zwar aus einem vermögenden Hause, Profe hatte sie aber aus Liebe geheiratet und ein Heiratsgut war,

wie es in ihrem Testamente heifst, nicht abgehandelt worden; daraus geht hervor, dass ihr Vermögen abgesondert von seinem Erworbenen verwaltet wurde. — Das letzte Quartalgehalt als Organist erhielt Ambr. Profe an Michaelis 1649, dann ist er nicht mehr als Organist aufgeführt. Dr. Bohn zweifelt zwar, dass die Kirchväter ihren verdienten Organisten so ohne Weiteres fortgeschickt haben, ich glaube auch nicht, dass er entlassen worden ist, sondern ich halte dafür, dass er seiner ganzen Charakteranlage nach selbst sein Amt niedergelegt hat, um der ohnehin durch den Einsturz der Kirche hart mitgenommenen Gemeinde die Last zu erleichtern; steuerte er doch selbst nicht weniger als 15 Thlr. zu dem Kirchbau. Ein armer Organist hätte das nicht gekonnt. Die Thatsache aber, dass er von Michaelis 1649 an wirklich nicht mehr Organist war, kann nicht angezweifelt werden, dafür sprechen folgende Belege: Während des Baues der halb eingestürzten Kirche wurde Gottesdienst bei Barbara abgehalten. Wenn nun Profe noch Organist gewesen wäre, so würde er doch sicher auch bei Barbara zum Gottesdienst die Orgel haben spielen müssen, aus den Rechnungen aber geht hervor, dass der dortige Organist *Jakob Rost* das für ein Jahr verwilligte Gratial wegen Aufwartung mit der Orgel beim Gottesdienste im Betrage von 12 Thlr. 18 gr. erhielt. Den untrüglichsten Beweis aber, dass Profe nur bis Michaelis 1649 Organist war, liefern die Rechnungen von 1649—50, 1650—51 und 1656—57. In der Rechnung von **1649** heifst es vorn, wo die Beamtenwohnungen angegeben sind:

Ein *Häufslein* hinter dem Pfarrhofe gebühret dem Cantori, itzo H. *Hannfs Balthasar Karcken* (Cargius) zu bewohnen ohne Zinfs.

Ein *Häufslein* darneben, auch hinter dem Pfarrhofe, gebühret dem Organisten, itzo H. Ambrosio Profen, ohne Zinfs zu bewohnen.

Bei der Zusammenrechnung der Quartalsausgaben heifst es:

Kombt auf $^{3}/_{4}$ Jahr à 36 gr. . . . . Tal: 223, 24 gr.
Vndt auf dafs 4de Quartal, weil dem Organisten
seine gehabte 25 Thl. **nicht mehr** gegeben worden „ 49, 20 „

Thut auf dies ganze Jahr zusammen . . . . . Tal: 273, 8 gr.

1650—51 heifst es ebendaselbst: hinter dem Cantorhause, wo B. Cargius weiter wohnt:

Ein *Häufslein* darneben, auch hinter dem Pfarrhofe, so zuvor der Organist bewohnet hatt, vndt an itzo Matthes Rehnischen, unter Glockenlautern von Michaeli *vermietet* worden vmb 20 Thaler.

Erst 1656—57 wird das Haus wieder von einem neuen Organisten: *Bernhard Beyer* bewohnt.

Die Kirche zu St. Elisabet und deren Orgeln waren während der Amtsthätigkeit des Ambr. Profe vielfach vom Unglück verfolgt. Sie litt zunächst, als am 29. Juni 1645 ein grofses Schlofsenwetter sämtliche Fenster der Westseite in der Stadt und auch in der Elisabetkirche zertrümmerte. Dieses Wetter und seine Folgen sind beschrieben auf einem in die Wand auf der oberen Hälfte der Treppe eingelassenen Stein beim südlichen Aufgange zum Königschor. Die Inschrift lautet: „Zu stäts wehrenden Gedächtnies und Nachricht den Nachkommen: Dieses sampt den unteren Fenstern, welche im Jahre 1645 den 29. Juni am Tage Petri und Pauli gleich in der Mittagstunde, durch ein plötzliches und bey Menschengedäncken unerhörtes Hagel- und Schloofs-Wetter neben vielen andern durch die Stadt gegen Abend stehenden Fenstern gantz zerschmettert und zerdrümert worden, seyend im Augustmonat obgenannten Jahres als Ihr Gestr. Herr Dietrich von Gartz, des Rahts und Titel: Herr Balthasar Schnabel fürnehmer Burger alhier Kirchväter und Fürsteher waren, wieder erneuert worden. So hat sich gegen uns Gott wollen zornig stellen, Wie er die Sünd der Welt im Grimme werde fällen!“ An den 4 Ecken sind folgende Wappen angebracht: Oben rechts das Breslauer Stadtwappen, links des Dietrichs von Gartz (Greif mit Pfauenwedel), unten rechts Heinrich Reichels (Löwe mit Sichel) und links Balth. Schnabels Wappen (Mann mit Streitkolben). — Unter den Kostenrechnungen, die daraus erwachsen sind, finden sich folgende Posten: 1645, d. 15. Julij: Dem Adam Pusch Maurer vmb das er diese Woche die Gerüste am Fenster zwischen den Orgeln in der Kirche hat machen lassen lt. Aufszuges sub No. 11 zahlt: 5 Thlr. 32 gr. 6 heller. 1645, d. 25. Aug: Vor Zwecken zur Orgel, die Leimet, so das Wetter von dem einen Fliegel abgerissen damit anzuschlagen. 9 gr. 1646, d. 10. Martij: Frawen Maria Valentin Weinerin Stadt Glaserin vmb was dies verwichene Jahr an den Kirch, Schuel und zugehörigen Kirchenwohnungsfenstern von dem grofsen Ungewitter ist Schaden geschehen vnd sie solches wiederumben hat ergenzen und Arbeiten lassen laut zweyen Aufszügen sub No. 3 u. 4 zu sehen, zahlt:

	127 Thlr.	16 gr.
Den Gesellen Trinkgeld:	1 „	9 „
Sa:	128 Thlr.	25 gr.

Aus der ersten Rechnung des Adam Pusch geht hervor, dass die kleine Orgel der grofsen gegenüber auf dem Singerchor auf der Südseite gestanden hat. Die zweite Rechnung berichtet, dass diese

Orgel, wie auch dann die spätere, mit Leinwand beschlagen und drapiert war, was jedenfalls die Malerei zum Teil ersetzte. Vielleicht diente die Leinwand auch mit zum Schutz der Pfeifen an Stelle eines vollständigen hölzernen Gehäuses, wie es die folgende Orgel erhielt. — Das gröſste Unglück aber, welches die Elisabetkirche betroffen hat, geschah am 10. und 14. August 1649, als drei groſse Pfeiler der Nordseite einstürzten und die Orgel zerstörten. Ambrosius Profe verlor dadurch seine Stelle, wie schon oben berichtet, er ist von dieser Zeit an nur noch Kaufmann gewesen, jedoch wird er noch zweimal in den Rechnungen genannt, einmal beim Entwurf der Disposition zur neuen Orgel und dann bei deren Abnahme, beide Male wurde er als Sachverständiger hinzugezogen.

Im Tode ging ihm zunächst seine treue Lebensgefährtin Maria voran, sie starb lt. Totenbuch von St. Elisabet: 1660: Den 12. Decbr. Morgens zwischen 6 u. 7 Uhr und „ist in Gott dem Herrn Sanfft vnd selig eingeschlafen, die Vielehrentugentreiche Frau Maria Profii, deſs Ehrenuesten Herrn Ambrosi Profens Handelſsmannes alhier geliebte Hauſsfrau Ihres Alters im 59. Jahre“. Sie muss also geboren sein im Jahre 1602. — Wie ich schon oben erwähnt habe, hatte Profe bei seiner Heirat sich nicht um die Mitgift seiner Frau, sondern um die Frau selbst beworben, das Vermögen, welches sie demnach von ihrem Vater geerbt hatte, war ihr Eigentum geblieben; demgemäſs musste sie vor ihrem Ableben ihr Testament aufsetzen lassen. Dasselbe ist aufbewahrt in den Testamentsbüchern des Staatsarchivs unter der Nummer: F. Breslau. Stadt Breslau II 1. 10 L. No. 22. 1662: *Maria Profe.* Im nahmen der heiligen hochgelobten Dreyeinigkeit hab ich Maria Profin geborene Dietmannin Herrn Ambrosii Profes, Bürgers vnd Handelsmanns in Breſslau ehelige Hausfrau, in betrachtung meiner sterblichkeit, bey gutter Vernunft und sinnen, wolbedächtig meinen letzten Willen aufsetzen und zu papier bringen lassen, wie folget:

Vohr allen Dingen befehle ich meine Seele in die gnadenhand Jesu Christi, ihres Erlösers und Seligmachers; den leib in die Erden, Christlichem brauch nach zu bestatten. Was mein zeitlich Gutt und vermögen anlangt, es bestehe daſselbe wó und worinnen es wolle, itziges und künftiges, alhier und anderswo, da verordne ich, dass es auf folgende Weise damit gehalten werden soll:

Dafern mein lieber Ehemann, Herr Ambrosino Profe, meinen tod erleben solle, So darff es weder einziger Versiegelung, Inventar, noch taxa, sondern weil ich demselben Zweytausend zwey und dreiſsig

Reichsthaler baar geld inferiret und zugebracht, ingleichen was mir an wenigen Pretiosis, Schmuck, Leinwand, Betten, Bettgewand, Leinengeräthe, Kleidern und an andern Mobilien eigentümlich zusteht, mein lieber Ehemann unter seiner eigenen Handunterschrift und sigel eine specification und attestation erteilet, so soll nach derselben sich gerichtet werden.

Nochmals sol meinem lieben Ehemanne seine Sexta Statutaria, nebens dem Ehebette, oder was ihm nach hiegischen Statuten gebühret, von meinem obgemeldten vermögen vnd zugebrachten Gutte vohr aller theilung eigenthümlich aufsgefolget werden. Dabey zu mercken, dass weiter gar kein Hayratgutt abgehandelt oder von mir versprochen worden, ihm auch keines aus meinem Vermögen folgen kan.

Aus dem übrigen meinem ganzen Vermögen und verlassenschafft sol meiner tochter Maria Profin, Christoff Wildehans Eheweibe mehr nicht als die nach den Rechten und hiegischen Statuten aufsgesetzte Legitima eigenthümlich zukommen und sonst nichts mehr gefolget werden, in welche Legitimam ich sie auch hiermit titulo honorabili instituiren thue.

Aus dem übrigen meinem Vermögen nach Abzug gesagter Legitima praelegire ich meines Sohns Sohne Hanfs George Profen, zweihundert Reichsthaler: meines Sohns tochter funfzig Reichsthaler: dann seinem jüngsten Söhnlein Gotfrieden funfzig Rthlr. ferner vermache ich Herrn Hansen Binnersdorfs Töchterlein Anna Mariae Einhundert Reichsthaler, dem gemeinen Almosen auf die Hand aufszutheilen 18 Thaler Schlesisch.

Ueber das übrige mein Vermögen setze ich zu wahren Erben ein meinen lieben Sohn Gottfried Profen, Bürgern und Handelsmann zum Jauer: meine liebe tochter Rosinam Herrn Hansen Bienersdorffs, Bürgers und Handelsmannes zum Jauer eheliche Haufsfrau, dann weiland Frauen Susannam Pufsinfskin, meiner verstorbenen tochter hinterlassenes töchterlein Rosinam Pufsinfskin, dergestalt, dass itztbesagte meine übrige Erbschafft unter sie drey in drey gleiche theile eingetheilet werden soll. —

Es kommt jetzt die Verfügung, wie es gehalten werden soll, wenn sie erst nach ihrem Manne sterben würde. Die Anordnungen sind genau dieselben, nur sollen die nötigen Zeugen dabei sein. Dann folgt:

Hiermit beschliefse ich diesen meinen letzten Willen und wil, dass selbiger wo über verhoffen nicht als ein zierlich Testament,

jedoch als ein Codicill, donatio, mortis causa, dispositio inter liberos oder qvocunque alio de jure valido modo bestehen solle.

Einen Gestrengen Hochbenambten Rath, als meine hochgeehrte Obrigkeit, gehorsamlich bietende, hierüber steiff, fest und unverbrüchlich zu halten und keinem Menschen unter was praetext es immer seyn kan und mag, dawider thuen zu lafsen.

Jedoch behalte ich mir vohr, diesen meinen letzten Willen zu mindern, zu mehren und zum theil oder ganz zu ändern und abzuthun. Alles ganz treulich Zu Urkund defsen hab ich mich eigenhändig unterschrieben, und mit meinem gewöhnlichen Petschaft bekräftiget: So geschehen in Brefslau den 31. Octbr. Anno 1659.

(L. S.)

Maria Profin geborene Dietmannin.

mein letzter Wille.

Ipsa deposuit d. 3. Novbr. A. 1659.

Publicat: und instant. obermeldten, Ambrosii Profes, als Wittibers, sowol der Ehr. Gottfried Profes und Hanfs Bienersdorfs mercatorum, als Sohnes und Eydams.

d. 11. Januar A° 1661.

Warum die jüngste Tochter Maria gleichsam enterbt worden ist, habe ich nicht in Erfahrung bringen können. Da bei ihrem ersten Kinde, welches in der Elisabetkirche den 14. Januar 1661 getauft wurde, der „Thomherr" Herr Johann Matthias Stepletius mit als Pate aufgeführt ist, da ferner der Vater: Tit: Herr Christoph Wildehain als Ihr hochfürstl. Durchlaucht gewesener Waradin in Crembsier angeführt wird, dies Kremsier aber als katholisch 1643 von den Schweden erstürmt und verbrannt worden war, so darf man annehmen, dass Herr Christoph Wildehain katholisch gewesen ist und dass der Groll der jedenfalls streng evangelisch gesinnten Mutter Maria Profe, die 1629 von den Kaiserlichen aus Jauer mit vertrieben worden war, gegen die Tochter Maria seinen Grund darin gehabt hat, dass Maria wahrscheinlich in Wildehain einen Katholiken geheiratet hat. Ich habe deshalb eine Anfrage an das hiesige Domkapitel gerichtet, habe aber bis dato ebensowenig eine Antwort erhalten wie von Jauer, wo ich beim Pfarramt angefragt habe, ob vielleicht zufällig die Kirchenbücher gerettet oder dem dreifsigjährigen Kriege zum Opfer gefallen sind.

Das Begräbnis der Frau Maria, Gattin des H. Ambrosius Profe, fand statt A° 1660, d. 16. Decbr. vom Salz-Ringe aus auf den Elisabet Kirchhoff „vnter den Stein No. 20, und es wurden

vor die Leichtücher . .	5	Tlr.
vor die Grabstelle . . .	7	„
vor dafs Geleute . . .	10	„
Sa:	22	Tlr. bezahlt.“

Genau dieselben Formalitäten fanden statt, als Ambrosius Profe, nachdem er am 27. Decbr. 1661 Morgens umb 4 Uhr an einem Streckfluss im Alter von 73 Jahren minus 7 Wochen gestorben war, am 1. Januar 1662 gleichfalls vom Salz-Ringe aus auf den Elisabet-Kirchhoff vnter den Stein No. 21 beerdigt wurde.“ — Von dem Thore der Kirche aus, welches nordwestlich vom Ringe liegt, führten gegen 30 Steinplatten bis zum Eingange an der Mittelthür der Kirche. Unter je einem der ersten 23 Steine von der Kirche aus waren der Sage nach lt. Typographische Chronik von Breslau von Menzel pag. 189 die am 6. März 1420 enthaupteten 23 Aufrührer begraben, damit sie als Sünder noch im Tode recht oft von den Kirchgängern mit Füfsen getreten werden sollten. Diese Sage war jedenfalls schon 240 Jahre darnach vollständig verblasst und sollten Herr und Frau Profe wirklich deswegen ihre Ruhestätte unter diesen Steinen gewählt haben, damit die Kirchgänger sie ihrer Sünden willen oft mit Füfsen träten, so folgten sie nur dem Beispiel des Herzogs Wenzel von Sagan, welcher sich aus diesem Grunde an der Kirchtür zu St. Barbara begraben liefs.

Dass Ambr. Profe mit seiner Gattin Maria 4 Kinder hatte, ist bereits erwähnt worden, über die jüngste Tochter Maria ist auch schon das von mir Erkundete mitgeteilt, es erübrigt nur noch, über die drei älteren zu sprechen. Susanna verheiratete sich am 7. Novbr. 1639 lt. Trauungsregister der Elisabetkirche mit Hanfs Bufsinsky, — auch Pufsinsky geschrieben, einem Reichkrämer zu Breslau. Am 10. Decbr. 1640 wurde ihnen eine Tochter geboren, Susanna genannt, welche aber schon in zartem Alter starb, die andere Tochter Rosina, welche am 29. Januar 1647 das Licht der Welt erblickte, ist die dritte Erbin der Grofsmutter, denn sowohl ihr Vater ist bereits am 23. Juni 1656 als Reich Krämer Eltester, an anderer Stelle auch Befehligshaber genannt, im Alter von 65 Jahren 37 Wochen gestorben, auch die Mutter folgte ihm im Tode am 30. März 1658 im Alter von 37 Jahren 39 Wochen. In seinem Testamente*) hatte Hanns Bufsinsky seine Haufsfrau als Universalerbin eingesetzt mit dem Bemerken, dass sie der Tochter bei ihrer Verheiratung nicht

*) Testamentsbuch No. 21: 1653—57 Königl. Staats-Archiv.

mehr als 300 Thlr. zu 36 gr. mitzugeben brauche, denn er war lange krank gewesen und Susanna hatte ihn jedenfalls so treu und aufopfernd gepflegt, dass sie selbst sich dabei ihren frühen Tod holte. So auch verordnet er, dass seiner Köchin Ursula Hoffmannin, welche 10 Jahre treulich gedienet hat, aufser dem Lohne noch 20 Thlr., sowie ins gemeine Almosen 6 Thlr. zu 36 gr. gegeben werden sollen. Die Tochter Rosina, welche nicht allein durch ihren Vater eine gute Partie als einzige Erbin wurde, sondern nun auch durch das grofsmütterliche Erbe noch reicher geworden war, wird bereits 1663 lt. Lib. Sig. Br. pag. 60 Frau Rosina Pufsnifskin, des Ehrb. Friedrich Gepharts mercat. uxor genannt.

Gottfried Profe, geboren in Jauer, wird im Testament der Mutter als Handelsmann bezeichnet, er scheint auch das Zeug zu einem tüchtigen Kaufmann gehabt zu haben, denn er hat seinen Schwager George Jauris*) oft mit gröfseren Posten ausgeholfen, was nach und nach auf 995 Thlr. zu 36 gr. aufgelaufen war. Dieser cediert ihm dafür eine Obligation über 1136 Thlr. 26 gr. $2^1/_2$ heller und verkauft ferner seinen ihm von seiner 2ten Frau zugebrachten Reichkram**) am 31. Decbr. 1657 an Christoff Haller. 1661 kauft er dem Vater in Breslau das Haus ab, später, nachdem er das Haus wieder mit Profit verkauft hat, zieht er nach Polnisch Lissa, von da an habe ich seine Lebensschicksale, sowie die der Familie überhaupt nicht weiter verfolgt. In der Jetztzeit trägt einer der beiden Herren Küster von Maria Magdalenen den Namen Profe, derselbe behauptet, dass seine Vorfahren aus der Jauerschen Gegend stammen, es wäre also möglich, dass in ihm noch ein Abkömmling des Profeschen Stammes vorhanden wäre. Meine Zeit erlaubte mir bisher noch nicht, diese Angelegenheit zu verfolgen. — Nach dem Tode des Ambrosius Profe hat sich die jüngste Tochter Maria sowie deren Mann Christoff Wildehain mit der Zurücksetzung im Testament der Mutter nicht zufrieden gegeben, denn die Hilfe der Justiz wird nach den Signaturbüchern mehrfach in Anspruch genommen; Gottfried scheint aber ein guter Bruder gewesen zu sein, denn noch ehe der Nachlass des Vaters ganz geordnet ist, giebt er am 29. Decbr. 1663 lt. Sig. lib. Br. seiner Schwester Maria 300 Thlr. zu 36 gr. weifs auf Abschlag ihres väterlichen Zustandes.

*) Lib. Sig. Br. 1656 pag. 78.
**) Lib. Sig. Br. 1657 pag. 168.

III.

Von Profe's Kompositionen sind uns drei vollständig erhalten, von einer 4ten nur der Bassus continuus. Aus der Motette: „Die Güte des Herrn ist's, dass wir nicht gar aus sind" wurde der dritte Teil derselben bei dem Aktus im Schlesischen Konservatorium am 22. Juni zur Aufführung gebracht. Dass ich den dritten und nicht den letzten Teil, welchen Dr. Bohn für den besten hält, gewählt hatte, geschah aus rein äufserlichen Gründen, meine noch sehr jugendlichen Sopranistinnen waren den Anforderungen, welche die Höhe des letzten Teils an sie stellt, nicht gewachsen, um denselben *schön* zu singen, und wenn ich ihn tiefer hätte intonieren wollen, so wäre die Lage für die Bassisten zu tief geworden. Die Motette selbst ist kein Kunstwerk ersten, nicht einmal 2ten Ranges, zeigt aber eine ganz gute Stimmführung und ist noch im Stile des 16. Jahrhunderts gehalten, jedoch schon mit einem Basso continuo versehen. Der Tripeltakt ist durchgängig homophon geschrieben, während der Allabrevetakt in polyphoner Weise behandelt wird. Von der Motette, die etlichen seiner Gönner und guten Freunde gewidmet ist, hatte Profe ein Exemplar mit handschriftlicher Dedikation der Kirche zu Maria Magdalenen zum Neujahr 1634 verehrt. Diesem Umstande ist es zu danken, dass dieselbe erhalten ist, denn dort wurde sie der Bibliothek einverleibt, die heute noch einen grofsen Teil der musikalischen Schätze unserer Stadtbibliothek bildet.

Die beiden anderen 6stimmigen Werke finden sich in der Sammlung: Cunis Solennibus Jesuli Recens-Nati Sacra Genethliaca aus dem Jahre 1646. Es sind 2 Weihnachtslieder, von denen das erste ziemlich kurz als ein Zwiegespräch zwischen Cantus I und II und dem Chore, bestehend aus Alt, 2 Tenoren und Bass behandelt ist. Demselben ist auch ein Basso continuo beigegeben. Der Schluss: „Jesus ist der Name sein", ist ein sechsstimmiger Chor. Das Ganze atmet die gröfste Innigkeit und Frömmigkeit. Es wurde vom Chor des Schlesischen Konservatoriums im Saale der neuen Börse beim Jahresfest des evangelischen Schriftenvereins gesungen und fand gerade seiner Einfachheit wegen ungeteilten Beifall. Cantus II musste von mir ergänzt werden. Desgleichen habe ich bei dem 2ten gröfseren Weihnachtsliede: Gegrüfset seist du, Jesulein, die fehlende 2te Tenorstimme ergänzt. Dieser Chor ist gleichfalls als Zwiegespräch gedacht, ausgeführt von einem Cantus mit kontrapunktisch geführter Violinstimme und einem Chor, abermals bestehend aus Alt, 2 Tenoren

und Bass, welcher in ganz kurzen Sätzchen antwortet. Auch hier ist ein besonderer Basso continuo von Profe beigegeben.

Der Nachwelt hat sich aber Profe durch die Herausgabe der sechs Sammelwerke im Gedächtnis erhalten. Da sich bereits in Eitner's Bibliographie der Musik-Sammelwerke des 16. und 17. Jahrhunderts und in den Monatsheften für Musikgeschichte Band 14 Seite 12 dieselben verzeichnet sind, so kann ich mich hier kürzer fassen:

Erster Theil Geistlicher Concerten vnd Harmonien à 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. &c. vocibus, cum & sine Violinis, & Bassus ad organum ... Leipzig 1641 bei Henr. Köler, in Verlegung Chr. Jacob in Brefslaw. 9 Stb. in 4°, 25 Nrn. von 9 italienischen Komponisten und einem Satze von J. P. Sweelinck.

Ander Theil ... In Verlegung des Auctoris und Collectoris. 1641. 9 Stb. in 4° mit 25 Nrn. von 16 italienischen und deutschen Komponisten.

Dritter Theil ... Ibidem 1642. 9 Stb. 4°. 25 Nrn. von 14 italienischen und deutschen Komponisten.

Vierdter vnd letzter Teil ... Ibidem 1646. 9 Stb. in 4° mit 45 Nrn. von 20 italienischen und deutschen Komponisten.

Alle 4 Teile besitzt in einem kompletten Exemplare die Kgl. Bibliothek zu Berlin.

Cunis solennib. Jesuli recens-nati sacra Genethliaca. Id est, Psalmodiae epaeneticae edit studio et sumptib. Ambr. Prof... Exscript. Typis Ligiis Sartorianis. Anno 1646. 7 Stb. in 4°. 31 Nrn. von mehr deutschen als italienischen Komponisten. Exemplare in der Stadtbibl. Breslau, fehlt die Quinta vox, die sich nebst der Alt-Tenor- Bass- und Sexta vox in der Kgl. Bibl. zu Berlin befindet. Das Breslauer Exemplar hat mehrfach vom Buchbinder verklebte Stellen. Der Druck ist sehr mangelhaft.

Corollarium Geistlicher Collectaneorum, berühmter Authorum, so zu denen bishero unterschiedenen publicirten vier Theilen gehörig und versprochen; Nunmehr sampt beygefügten Erraten ... Leipzig, gedruckt und verlegt durch Thimotheum Ritzsch. 1649. 7 Stb. in kl. 4° mit 17 Gesängen von 8 Autoren. Ein komplettes Exemplar besitzt die Landesbibl. in Kassel, die Universitätsbibl. in Upsala und die Stadtbibl. in Breslau.

Zwei frühere Sammelwerke, die aber nur durch Gerber's beide Lexika bekannt sind, haben die Titel:

Auszug des musicalischen Interim, darin etlicher vornehmer und

berühmter Autorum Madrigalen und anmuthige Cantiones, mit deutschen geistlichen und politischen Texten (an Statt der italiänischen) unterleget mit 3. 4. 5. 6. 7. Stimmen: allen Liebhabern der edlen Musica in und aufser der Kirchen zu gebrauchen. Wittemberg 1627, in 4°. Den Inhalt teilt Gerber 1 nicht mit, sowie von dem 2ten Sammelwerk, dessen Titel er sogar nur mit den wenigen Worten anführt: Musicalische Moralien.

Profe hat auch ein *Compendium musicum* geschrieben, betitelt: Das ist: Kurtze Anleitung wie ein junger Mensch in weniger Zeit, leichtlich und mit geringer Mühe, ohne einige Mutation möge singen lernen. Aus eigener Erfahrung als auffgesetzet von Ambrosio Profio Breslau 1641 Chr. Jacob (nach Eitner's hds. Quellen-Lexikon). Exemplare in der Kgl. Bibl. in Brüssel fds. Fétis 5486 und in moderner Kopie in der Kgl. Bibl. Berlins; auch im 1. Teile seiner Geistlichen Concerte ist es im Vorwort aufgenommen, doch nicht in allen Exemplaren vorhanden, auch ich habe eine Abschrift genommen.

In diesem Compendium musicum zieht er gegen die Schwerfälligkeit der alten Solmisations-Theorie zu Felde und versucht, den Singeknaben dieses schwierige Studium musikalisch zu erleichtern. Gleichwohl sagt er selbst dabei, dass die alte Invention der Scalae nach dem Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La gar sehr gut und gründlich sey, auch wohl gut bleiben werde. In dem letzteren hat er sich nicht geirrt; denn wenn auch das alte Guidonische System dem vernünftigen Denken hat weichen müssen, wozu nicht zum Geringsten *Mattheson* beigetragen hat, der Profe's Bestrebungen in seinem „Beschützten Orchester“ lobt, weil ihm seine einfältige und treuherzige Schreibart gefällt, so ist doch in der allerneusten Zeit gerade aus der Solmisation eine neue Methode hervorgegangen, das ist die *Eitz*'sche Methode, deren Einführung wohl nur eine Sache der Zeit ist. Die denkenden Gesanglehrer werden sich ihr nicht entziehen können. Dr. *Lange* in seiner Abhandlung über Solmisation in dem 1. Sammelbande der Internationalen Musikgesellschaft bespricht dieselbe sehr lobend. Einer der eifrigsten Verfechter derselben ist der Gesanglehrer *Burkhardt* am Nicolai-Gymnasium in Leipzig. Ich gebrauche dieselbe im Elisabet-Gymnasium in Breslau und habe den 11 Herren Kantoren und Organisten, welche voriges Jahr auf Anordnung des Königl. Konsistoriums bei mir einen Fortbildungskursus durchmachten, eine Probelektion gehalten, welche den Herren derartig zusagte, dass dieselben sich sämtlich das Material zu dieser Methode kommen liefsen. Leider müssen die Stunden im Gymnasium unter

der wechselnden Frequenz leiden, so dass ich die Methode bis jetzt nur in der Sexta, hier aber mit ausgezeichnetem Erfolge zur Anwendung bringen kann. Aber auch das *Hexachord:* Ut, re, mi, fa, sol, la wird nicht aus der Welt zu schaffen sein, so lange wir unseren Kontrapunktschülern das Studium der Fuge vereinfachen und erleichtern wollen. Die Anwendung des Hexachords bei Bildung des Gefährten, wie sie Heinrich Bellermann lehrt, muss den Schüler unbedingt dahin führen, dass er ein Thema richtig beantworten lernt.

Was das Compendium musicum sonst noch enthält, ist nicht nur wissenswert für die damalige Zeit gewesen, sondern fasst auch für uns alles in einfacher und klarer Weise zusammen. — Er beginnt zunächst mit der Erklärung der Schlüssel beim Choral- und Figuralgesang, sodann ist ein Systema Compositum gegeben vom Contra C bis zum dreigestrichenen c, welches nach seiner Ansicht in damaliger Zeit „in sich alle Stimmen die so wol von den Menschen, als von den Instrumenten können erreicht und beschwungen werden, dannenher auch *drunter* oder *drüber* in Musicalischen Büchern selten eine oder mehr Noten gesetzet angetroffen wird". Es folgt nun eine kurze Auseinandersetzung über den Wert der Noten und Pausen, besonders auch über die Zeichen: ₵ und C. Er schreibt: Das Erste, und so durchstrichen ist, bedeutet, dass man einen kurtzen Tact geben soll, das Andere, so nicht durchstrichen ist, bedeutet einen gar langsamen Takt. Wie er früher bei den Schlüsselgattungen auf Orlandus Lassus und Hasler hingewiesen hat, so zieht er hier als Autor Johannes Eccard in seinen deutschen Kirchengesängen an. — Beim Dirigieren eines Tripeltaktes entwickelt Profe allerdings eigentümliche Ansichten; er meint: „Der Takt wird gleichsam verzucket, da ich mit dem niederschlagen des Taktes langsam und mit dem aufheben kurz verfahren muss." Auf diese Weise würde ein 2 tes Taktteil überhaupt niemals dirigiert werden. So wie beim geraden Takte C langsamen und ₵ schnelleren Takt bedeuten, so ist beim Tripeltakt 3 langsam, $^{3}/_{2}$ jedoch kurz. Auch hier bezeichnet er wieder Johannes Eccard als Gewährsmann und schliefst mit der Erklärung etlicher Kunstausdrücke, indem er dazu auf Syntagma III. Teil von *Michael Praetorius* hinweist, „wo über dieselben weitleufftig gelesen werden kann".

Ich komme zu den Sammelwerken. Dr. Bohn bezeichnet diese Sammlung als ein Stück Kunstgeschichte, dem muss ich unbedingt beipflichten, dabei will aber Dr. Bohn die Sammelarbeit einem

anderen, *Daniel Sartorius,* zuweisen. Der Chronologie nach dürfte aber gerade das Umgekehrte der Fall sein. Daniel Sartorius wurde erst im Jahre 1647 am 29. Octbr. als Lehrer in Quarta und Tertia des Elisabet-Gymnasiums, also über 30 Jahre später wie Profe, angestellt. In der Vorrede zum vierten Teile der Konzerte betont Profe sogar, dass er nicht schlechte Mühe und Kosten gehabt hat, um diese Werke herauszugeben, von denen auch etliche noch nicht im Druck erschienen sind, ferner hat er unter etliche Italienische Gesänge „damit sie auch bei uns möchten gebraucht werden“, Teutsche und Lateinische Texte untergelegt, wohl ein Beweis, dass auch ihm das Italienische nicht fremd gewesen ist.

Die Vorrede zu Cunis Solennibus, welche dem Herrn Johanni *Thiel*, J. U. Candidato in Danzig gewidmet sind, dürfte auch einen weiteren Beweis erbringen, dass Profe selbständig gesammelt hat. Es heifst daselbst: „Es haben unsre lieben Vorfahren, wenn Sie ihre Festa solennia gehalten, gar schöne Andacht haben müssen, wie zu sehen, vnter andern in dem Weihnacht Feste. Da Sie bey ihrer Musici besondern schöne Gesänglein, die Sie Rotulas, oder das Christ Kind zu Wiegen genennet vnd zwischen das Magnificat immisciret, auch noch zur Zeit billich von Vns vnd vnseren Nachkommen andächtig gebrauchet werden. *Welche, weil Sie wegen der antiquität, nur auff scartecken geschrieben und zuvor niemalſs Gedrucket*, also abgenommen, vnd endlich gar vergehen möchten. Alſs hab Ich selbiger etliche zu offentlichem Druck vnd fortpflanzung solcher schöner Andacht, auch noch andere annectiren und befördern wollen.“

Mit dem Einsturz der Elisabetkirche und der Niederlegung seiner Organistenstelle scheint auch Profe's Eifer, weitere Sammlungen herauszugeben, erlahmt zu sein, nur noch einmal rafft er sich dazu auf, dem Drängen seiner Neffen nachgebend, um die Lieder *Heinrich Albert*'s, des berühmten Königsberger Organisten, in Taschenformat herauszugeben, welche trotz mehrerer Auflagen so gekauft wurden, dass sie ganz vergriffen waren.

Das Gesamturteil über Profe, den Musiker und Organisten, lässt sich demnach in folgender Weise zusammenfassen:

Profe verstand in kontrapunktischer Weise die Stimmen zu führen, bevorzugte aber später die Dialogform. Er selbst aber fühlte, dass das Komponieren nicht sein Hauptberuf sei, deshalb verlegte er sich darauf, die besten Werke der damaligen Zeit zu sammeln und im Druck erscheinen zu lassen. Er war dafür geeignet, da er, wie aus seinem Compendium musicum hervorgeht, eine groſse Kenntnis

aller einschlägigen Werke besafs. Als Kaufmann war er so gestellt, dass er zunächst die grofsen Kosten der Herausgabe derartiger Sammelwerke übernehmen konnte. Hinwiederum machten ihm seine kaufmännischen Verbindungen den Vertrieb der Werke leichter. Er muss von Hause aus ein sehr fleifsiger Mensch gewesen sein, denn die Herausgabe einer so grofsen Anzahl oft recht umfangreicher Werke verlangte eine grofse Arbeitskraft, Lust und Liebe zur Sache. Er muss aber auch ein sehr tüchtiger Organist gewesen sein, sonst würde er nicht ohne weiteres Organist an der ersten Haupt- und Pfarrkirche geworden sein; man hätte ihn auch nach seiner Abdankung jedenfalls weder zur Feststellung der Disposition der neuen Orgel, noch zu deren Abnahme als *Ersten* hinzugezogen. Den Choral zu begleiten hatte er ebensowenig nötig als Zeutschner, erst gegen 1720, da *Glettinger* Organist war, kam das Choralspielen zum Gemeindegesange in Breslau auf.

Rechnungslegung
über die
Monatshefte für Musikgeschichte
für das Jahr 1901.

Einnahme . . . . 985,60 M.
Ausgabe . . . . 986,62 M.

Spezialisierung:

a) Einnahme: Mitgliederbeiträge nebst den Extrabeiträgen der Herren Dr. Herm. Eichborn 51 M und S. A. E. Hagen 26 M 809,60 M.
Durch die Musikalienhandlung von Breitkopf & Härtel in Leipzig . . . . 176,00 M.

b) Ausgabe für Buchdruck und Notenbeilage . . . . 589,10 M.
Papier . . . . 240,50 M.
Verwaltung, Post, Feuerversicherung etc. . . . . 157,02 M.
Defizit . . . . 1,02 M.

Templin (U./M.), im Nov. 1902.

Robert Eitner,
Sekretär und Kassierer der Gesellschaft für Musikforschung.

Mitteilungen.

* Herr *Leo Liepmannssohn* in Berlin SW., Bernburgerstr. 14, hat eine umfangreiche Autographen-Sammlung von Musikern aus der Bibliothek des Herrn *Alfred Bovet* erworben, die am 24.—27. November im Lokale obiges Herren versteigert worden ist. Der Katalog umfasst 1241 Nrn. und enthält sehr wertvolle Stücke in Schrift und Noten.

* Mit dieser Nummer schließt der 34. Jahrgang der Monatshefte für Musikgeschichte und ist der neue Jahrgang bei buchhändlerisch bezogenen Exemplaren von neuem zu bestellen. Der Jahresbeitrag für die Mitglieder beträgt 6 M und ist im Laufe des Januar an den Unterzeichneten einzusenden. Der 31. Jahrg. oder 27. Bd. der Publikation älterer Musikwerke wird im Anfange des Januar 1903 versendet und enthält *Jean-Marie Leclair l'aîné*'s 2. Buch Sonaten für Violine und Generalbass nebst einem Trio für Violine, Gambe (Violoncell) und Generalbass, der ausgesetzt ist. Ladenpreis 15 M (Nr. 1, 7 und 8 sind auch einzeln zu haben). Der Subscriptionspreis beträgt für die ersten 2 Jahre je 15 M, für die nächsten 2 Jahre je 12 M und für die folgenden je 9 M. Die Auswahl steht im Belieben der Subscribenten. Anmeldungen sowie als Mitglied der Gesellschaft sind an den Unterzeichneten oder an die Musikalienhandlung von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnbergerstraße 36, zu richten. Ebenso sind dort Verzeichnisse der noch vorrätigen Drucke zu erhalten.

Templin U./M., im Dez. 1902. *Rob. Eitner.*

Hierbei Titel und Register zum 34. Jahrgange. Der Katalog aus Stuttgart wird 1903 fortgesetzt.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Namen- und Sach-Register.

Fehlerverbesserung 30, Anmkg. — Seite 109 Z. 7 lies 1643 statt 1843. — Seite 128 zu Davey's Artikel. — Seite 146 Z. 6 v. u. lies Ranschburg statt Rauschburg. — In der Totenliste Nr. 8 Seite 139 fehlt *Bruno Pohl*, Tonkünstler in Dresden, gestorben am 23. Dez. 1901 ebendort (Bericht des Dresdner Tonkünstler-Vereins Seite 11.)